

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**O GROTESCO, A VERDADE E  
A DIMENSÃO DRAMATÚRGICA NA  
FOTOGRAFIA DE JEFF WALL**

Diogo Miguel Marques dos Santos

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte


Dissertação de Mestrado orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Francisco Pereira

2018

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Diogo Miguel Marques dos Santos, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “O grotesco, a verdade e a dimensão dramatúrgica na fotografia de Jeff Wall”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in black ink that reads "Diogo Santos". The script is cursive and fluid, with the first name "Diogo" and the last name "Santos" clearly legible.

Lisboa, 28 de Outubro de 2018

## RESUMO

A presente dissertação, bem como a investigação inerente à mesma, pretendem estabelecer uma relação entre a obra fotográfica de Jeff Wall e outras esferas artísticas, como o cinema, a pintura, a escultura e a dramaturgia, assim como com as teorias conceptuais acerca de temas como o grotesco, a verdade e a memória.

A metodologia utilizada para a concepção desta dissertação tem por base uma análise profunda do trabalho do autor, através da observação das suas imagens, de escritos próprios, entrevistas, bem como estudos feitos por outros autores acerca da obra de Jeff Wall.

Através das imagens seleccionadas, da autoria de Jeff Wall, irá estabelecer-se uma base para o seu entendimento, analisando também as suas metodologias, de criação e expositiva, como foco para a dedução de várias conclusões.

O grotesco surge como uma constante na obra do fotógrafo, e será através das teorizações de Bakhtin e Victor Hugo que se fará o cruzamento com o trabalho de Wall.

A verdade será um dos conceitos mais pertinentes nesta dissertação, sendo teorizada através da concepção de Nietzsche.

A relação de Jeff Wall com os outros domínios artísticos, apresentados ao longo desta tese, é de extrema relevância para um claro entendimento acerca da sua obra, e também da sua metodologia e, consequentemente, do seu pensamento conceptual.

Esta investigação visa reconhecer a fotografia como uma esfera artística com capacidade autónoma, detentora de características singulares, estabelecendo o seu papel de extrema importância para a arte nos dias que correm.

Palavras-Chave:

Jeff Wall; fotografia; grotesco; verdade; dramaturgia

## ABSTRACT

This dissertation, as well as its research, aims to establish a relationship between Jeff Wall's photographic work and other artistic spheres, such as cinema, painting, sculpture and dramaturgy, as well as conceptual theories about themes like the grotesque, the truth and the memory.

The methodology used for the conception of this dissertation is based on a deep analysis of the author's work, through the observation of his images, his own writings, interviews, as well as studies done by other authors about the work of Jeff Wall.

Through the selected images, authored by Jeff Wall, will establish a foundation of understanding, also analyzing their methodologies, of creation and exposure, as a focus for the deduction of various conclusions.

The grotesque appears as a constant in the work of the photographer, and it will be through the theorizations of Bakhtin and Victor Hugo that will establish a bridge with the work of Wall.

The truth will be one of the most pertinent concepts in this dissertation, being theorized through the conception of Nietzsche.

Jeff Wall's relationship with the other artistic domains, presented throughout this thesis, is of extreme relevance to a clear understanding about his work, and also of his methodology and, consequently, of his conceptual thinking.

This research aims at recognizing photography as an artistic sphere with autonomous capacity, possessing singular characteristics, establishing its role of extreme importance for the art in the actual days.

Key-Words:

Jeff Wall; photography; grotesque; truth; dramaturgy

## **Agradecimentos**

Ao Professor Doutor José Carlos Francisco Pereira, pela excelente orientação ao longo de toda a dissertação, pelas palavras de incentivo, disponibilidade única e confiança, mas, acima de tudo, pela amizade.

Ao Hugo Guerra pelas conversas e trabalhos conjuntos ao longo de anos, que serviram de fonte de inspiração para a minha posição actual no universo fotográfico.

À Inês, pela paciência e força que me deu ao longo deste ano, acabando por ser determinante para conclusão desta dissertação.

Ao meu irmão, João, pela compreensão e paciência com os “nãos” a tantos dos seus pedidos ao longo deste ano.

Por fim, resta-me agradecer a toda a minha família pelo apoio e, em especial, aos meus pais, por permitirem a continuação dos meus estudos, e pela sua resiliência em enfrentarem os seus obstáculos e os meus.

# Índice

|   |    |
|---|----|
| Introdução .....  | 7  |
| Capítulo1 - Fotografia e Pintura .....  | 10 |
| 1.1 - Encenação e Dramaturgia .....   | 10 |
| 1.2 - O Espaço .....  | 15 |
| Capítulo 2 - Fotografia e Escultura .....   | 26 |
| 2.1 - A Caixa de Luz ou o Plinto da Imagem .....  | 26 |
| 2.2 - Corte e Assemblage .....  | 34 |
| 2.3 - Retrato e Personagem ( <i>Sphere of Life</i> ) .....                                  | 41 |
| Capítulo 3 - Fotografia e Cinema .....  | 50 |
| 3.1 - Encenação e Movimento .....   | 50 |
| 3.1.1 - Do <i>punctum</i> da fotografia ao Movimento do cinema .....                        | 57 |
| Capítulo 4 - Fotografia e Verdade .....   | 65 |
| 4.1 - A apropriação do Conceito de Verdade em Nietzsche ou uma<br>estética da Verdade ..... | 65 |
| 4.2 - A Verdade como Máscara .....  | 70 |
| 4.3 - A Fotografia e o Grotresco .....  | 76 |
| 4.4 - Memória como desejo ( <i>wandering</i> ) ou o Devir dos Espectros.....                | 84 |
| Conclusão.....  | 90 |
| Créditos.....   | 94 |
| Bibliografia.....   | 97 |

## Introdução

Conhecido como sendo um dos mais talentosos fotógrafos a exercer no universo artístico actualmente, Jeff Wall possui um vasto trabalho, que, de resto, tem vindo a ser alvo de diversos estudos.

Um dos desenvolvimentos a ter em conta no universo das artes visuais dos últimos vinte anos, aproximadamente, prende-se com as dimensões que começaram a surgir na fotografia, fazendo com que a sua observação passasse de um carácter mais íntimo (com a observação individual segurando as imagens fotográficas na mão, sejam eles soltas ou fazendo parte de um livro), para um carácter mais público.

Esta transformação começou quando, devido à sua dimensão, as imagens fotográficas começaram a ser dispostas nas paredes de galerias e museus, conferindo-lhes um novo significado, não só em relação às outras formas de produção artística, como a pintura, mas, também, assumindo, desta forma, a sua identidade enquanto “artefacto fotográfico”.

Wall foi um fotógrafo determinante na evolução e transformação no que diz respeito à forma como a fotografia, enquanto arte, nos é hoje apresentada.

Contudo, no início da sua produção artística, Jeff Wall realizava trabalhos fotográficos dentro do espírito minimalista e da arte conceptual, no entanto, estes primeiros anos, enquanto fotógrafo, viriam a ser cruciais para despertar certas curiosidades e interesses na mente de Wall, o que viria a influenciar todo o seu trabalho futuro, criando uma espécie de “triangulação” no seu trabalho, que se move entre a pintura, a fotografia e o cinema.

É no ano de 1978, com a sua primeira fotografia oficial<sup>1</sup> a ser apresentada em transparência — *The Destroyed Room* — na galeria Nova Gallery, na cidade de Vancouver, que marca o início do processo metodológico de Jeff Wall como o conhecemos nos dias de hoje.

---

<sup>1</sup> Um ano antes da realização de *The Destroyed Room*, Wall produziu um tríptico de imagens fotográficas, intitulado *Faking Death* que apresentou em transparências, contudo, mais tarde, decidiu retirar essa série do seu corpo de trabalho.

De um modo geral, as imagens de Jeff Wall podem ser caracterizadas como “documentais” ou “cinematográficas”, sendo que a grande diferença assenta na questão da preparação que exigem aquando da sua realização.

A temática do quotidiano fotográfico é o mote de partida para a sua criação, pois, ao vaguear pelas ruas da cidade de Vancouver, Wall é confrontado com situações que, de alguma maneira, captam a sua atenção, e ficam, desta forma, guardadas na sua memória, esperando serem activadas por uma ou outra situação que forneça a informação suficiente e necessária para a criação de uma nova imagem.

Apesar desta atitude de *flâneur*, é bastante comum, ao observar as suas imagens, que o fotógrafo se deixa influenciar recorrentemente por certos artistas, e obras, que constituem momentos importantes da história da arte, como é o caso de Manet, pioneiro da intitulada *peinture de la vie moderne*.

Ao longo do seu trabalho, Wall explora os limites e propriedades da fotografia, ao mesmo tempo que tem como grande objectivo encontrar meios credíveis para representar situações do dia-a-dia, levando o seu trabalho a oscilar entre diversas “esferas visuais” — documentário, fotografia e encenação cinematográfica — criando, desta forma, uma linguagem própria e distinta.

São várias as vertentes do seu trabalho que tocam diversas teorias conceptuais, que à partida estariam longe do universo fotográfico. A concepção de grotesco surge na obra de Wall como uma constante, através de pontes estabelecidas entre detalhes das suas imagens e concepções teorizadas acerca do espectro e do grotesco, como, por exemplo, por Bakhtin e Victor Hugo.

A verdade nietzschiana apresenta-se na obra do fotógrafo como uma espécie de “estética da verdade”, uma vez que, a partir desta concepção de verdade por parte do filósofo alemão, é possível uma relação de entendimento do espectador com a obra, através do “levantar de várias camadas”, para que, no fim, se consiga ter acesso à verdadeira imagem.



Todavia, é no cruzamento das várias teorias apresentadas ao longo da tese, assim como das várias esferas artísticas exploradas através da obra de Jeff Wall, que se consegue estabelecer um fio condutor, tendo como base o entendimento das suas imagens fotográficas.

Apesar de todos os detalhes serem minuciosamente explorados, as suas imagens não têm qualquer pretensão moral, e não comunicam um significado fixo, pelo contrário, destacam a instabilidade e a contingência do seu suposto significado, deixando qualquer tipo de conclusão em aberto, apesar da sua familiaridade aparente com o assunto retratado.

Será a partir da dissecação de várias obras do fotógrafo que esta dissertação se irá desenvolver, ao mesmo tempo que relaciona o seu trabalho com vários universos artísticos, como a pintura a escultura e o cinema, além de articular algumas teorias acerca dos temas explorados por parte de Jeff Wall.

# 1 - Fotografia e Pintura

## 1.1 Encenação e Dramaturgia

Uma noção de dramaturgia consiste na elaboração de uma obra escrita com o objectivo de representar uma acção — sinónimo da palavra grega “drama”. Na Grécia antiga, uma peça dramática consistia na representação de um texto, escrito por um dramaturgo, surgindo com um sentido de imitação da vida real.

Entre 335 a.C e 323 a.C surge a obra “Poética”, de Aristóteles, considerada como uma das obras pioneiras no que diz respeito à teoria dramática, onde o filósofo grego analisa o género dramático da tragédia do teatro, ao mesmo tempo que estabelece relações entre a personagem, a acção e o diálogo.

Na mesma obra surgem também as primeiras divisões em actos das peças teatrais no que diz respeito à sua narrativa — início, meio e fim.

No século XVIII, o termo “dramaturgia” começou então a ser utilizado de modo a descrever uma teoria da estrutura narrativa. Desde então a prática dramática levantou reflexões por parte de vários autores, até que, já no século XIX, o alemão Gustav Freytag agrupou um conjunto de reflexões para a criação da obra “A Técnica do Drama”, onde estabeleceu um novo modelo de estrutura narrativa, dividida em cinco actos — introdução, acção crescente, clímax, acção em queda e resolução. Esta estrutura narrativa serviria, então, como base para o que viria a ser o manual de roteiro dos dias de hoje.

Aplicando o conceito de dramaturgia na obra de Jeff Wall, é necessário começar por realçar uma maior distinção entre a dramaturgia na obra do fotógrafo e a dramaturgia no seu sentido clássico.

A dramaturgia transpõem-se para actividades que consistem numa noção de tempo prolongado, isto é, não se aplica, no seu sentido clássico, a proporcionar indicações relativas a momentos instantâneos. Contudo, Jeff Wall

utiliza esta prática na sua metodologia de criação, de forma a construir fielmente as suas imagens.

O primeiro aspecto a ter em conta na relação da dramaturgia com o trabalho de Wall é a semelhança com a realidade, que o fotógrafo pretende atingir nas suas imagens; outro dos aspectos que realçam uma ligação à noção de dramaturgia prende-se com as relações, teorizadas por Aristóteles, entre a personagem, a acção e o diálogo; ainda que, no caso da fotografia, não exista um diálogo verbal.

Vemos em Wall o papel de um dramaturgo quando este, através de preparações e apontamentos, pensa e desencadeia toda uma espécie de guião para o que virá a ser uma imagem fotográfica, isto é, a narrativa na sua obra começa na intenção de pensar e planear a imagem seguinte.

A divisão da narrativa em actos ocorre de forma a organizar o tempo da peça em questão, peça essa que consiste numa estrutura de tempo prolongado. Na fotografia, porém, essa estrutura de tempo está presa ao instante, não existe um prolongamento, mas, ainda assim, é possível notar que nas imagens de Wall possa, de facto, existir uma pontualidade de actos, e não uma divisão, todos eles convivendo na mesma dimensão temporal, acabando por convergirem para uma pontualidade. É possível percepcioná-los de duas formas — podem aparecer em forma de imagem, diante dos nossos olhos e, então, estarem de facto presentes na fotografia, ou, por outro lado, se vislumbrarem na mente do observador, resultante da observação e interpretação da imagem por parte deste e que, por isso, ao transpor-se para o campo do pensamento, adquirem um estatuto de continuidade, onde o observador desenrola a narrativa e o movimento, fruto da observação daquela imagem.

Noutro ponto deste capítulo encontra-se o conceito de “encenação”, conceito este que pode ser descrito como a preparação de um determinado momento ou acontecimento, um vez que para que seja possível existir a

representação de um acontecimento é necessário haver também um processo de encenação.

Contudo, a encenação encontra-se submetida a novos enquadramentos que possibilitam preparar acontecimentos, de modo a re-interpretar situações ou “tarefas vivas”<sup>2</sup>, exercendo agora sobre o campo da acção, e, consequentemente, do instante, estendendo-se do teatro para os campos do cinema, da performance e da fotografia.

No caso de Jeff Wall é pertinente realçar que, desde o início, o fotógrafo baseia a sua obra na “preparação” de acontecimentos para posteriormente re-interpretar situações ou momentos de acção, existindo, assim, uma noção de dualidade inditória, onde a encenação “encontra” a fotografia.

O próprio autor realça a existência de dois tipos de imagens fotográficas presentes no seu trabalho, dividindo-o em duas partes: ocorrências e não-ocorrências. Para Wall, a grande diferença entre estes dois tipos de imagens está na presença da “variável” humana, pois que em algumas ocorre, de facto, algo que implica uma presença humana, enquanto que, noutro tipo de imagens, existe uma ausência da presença humana, onde apenas a variável espacial se encontra presente.

Contudo, em ambos os casos existe uma ocorrência, que se estabelece como denominador comum nas fotografias de Jeff Wall; esta ocorrência é o que possibilita a existência de um registo fotográfico, ou seja, o momento em que a câmara fotografa, o momento em que a fotografia acontece; este momento, por si só, já deve ser entendido como uma encenação por parte do fotógrafo, uma vez que, ao ter a intenção de perpetuar um ou outro momento, assume por si uma tendência para a encenação.

Ao contrário da posição de Roland Barthes, que afirma que a doutrina fotográfica se aplica ao contexto do “isto existiu”, François Soulages afirma que esta deverá aplicar-se ao “isto foi encenado”. Isto porque o fotógrafo, no

---

<sup>2</sup> Pravis, P. (2010). *A Encenação Contemporânea, Origens, Tendências, Perspectivas*. São Paulo. p. 371.

momento da captura da imagem, acredita na aparência que criou, apesar da sua inconsciente vontade representacional, sendo, assim, duplamente enganado por essa ilusão, isto é, enganado no próprio momento da criação da imagem, aquando da sua encenação involuntária, e na motivação que o leva a acreditar nessa mesma encenação, como prova existencial.<sup>3</sup>

Ao observar as imagens do fotógrafo canadiano é bastante perceptível a relação destas com uma certa noção de autenticidade; os gestos, as acções e os momentos, que se encontram na fotografia, oferecem, ainda que encenados, uma certa familiaridade quotidiana ao observador. Neste sentido, Wall reforça esta ideia, afirmando que o *snapshot* é tido como sendo a prática fotográfica mais próxima da essência da fotografia, a ideia de que um dispositivo fotográfico pode ser rapidamente utilizado por qualquer pessoa, em qualquer lugar, com o objectivo de fotografar um momento em que não existe qualquer tipo de preparação, organização ou colaboração, constituindo então a variável basilar da fotografia.

Ao caracterizar o *snapshot* como característica essencial da fotografia, Wall entende que todos os outros géneros fotográficos possuem uma certa obrigação de se relacionar com este; ainda que possam até não concordar com ele, necessitam porém de se relacionar de alguma maneira:

Eu vejo muitas das minhas imagens como contemplações da natureza dessa característica, elas ainda não a assumem, mas contemplam-na, e, assim, muitas dessas imagens, as imagens a que eu chamo de fotografias *near-documentary* aproximam-se do documentário. Elas parecem ser *snapshots*, lembram muitas das qualidades que os *snapshots* possuem, mas não são *snapshots*.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: Perda e permanência*. São Paulo. p. 25.

<sup>4</sup> I see a lot of my pictures as contemplations of the nature of that characteristic, they are not yet, but they contemplate it, and so, a lot of those pictures, those kind of pictures I call near-documentary photographs, because they are near to documentary. They sort of look like they could be snapshots, they resemble many of the things that snapshots have, but they are not snapshots. - Christoph Wagner, M. (Producer). (2015). *Jeff Wall: Pictures Like Poems* [Film]. Louisiana: Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art.

A composição aparece também como um dos aspectos mais relevantes a ter em conta no trabalho de Jeff Wall, no contexto da discussão acerca da prática da encenação na sua metodologia de trabalho. É através da atenção dada à composição da imagem que Wall reforça a dinâmica da encenação do acontecimento que será fotograficamente registado.

Tudo no cenário é controlado até ao mais ínfimo detalhe, o que cria um certo sentido de veracidade na imagem; a sua encenação é atenta às qualidades da prática fotográfica — instantaneidade, acaso e transparência — de forma a existir uma ligação com o quotidiano real; com isto, a encenação acaba por trazer, de certa forma, um maior sentido de espontaneidade, com detalhes aparentemente mais realistas do que uma “verdadeira” fotografia instantânea.

A imagem fotográfica é completamente dependente dos objectos e contextos cénicos que constroem a encenação, uma vez que são estes que dão respostas, e que completam os gestos e as emoções das personagens, e, de igual forma, as realidades que a fotografia quer projectar no âmbito da própria encenação.

Talvez seja correcto afirmar que esta encenação permite a existência de um certo tipo de acontecimento bastante mais “real” do que num simples *snapshot* casual, dado que este “não tem o poder de focar o olhar humano na qualidade e quantidade de detalhes relacionáveis nas composições criadas por Wall”.<sup>5</sup>

Dado o alto grau de artifício que Jeff Wall insere nas suas imagens, é comum verificar-se a ocorrência de vários eventos dentro da mesma fotografia, conectados por detalhes que dão expressão à composição, o que faz com que o espectador relacione a sua experiência diária com a composição, através não só da escala das imagens como da capacidade destas parecerem, simultaneamente, monumentais, banais e grotescas.

---

<sup>5</sup> Miranda, H. (2011). *Jeff Wall: Fotografias À Escala Humana*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. p. 55.

## 1.2 Espaço

No trabalho de Jeff Wall o espaço influencia toda a dinâmica da imagem fotográfica, é ele que nos indica e revela importantes aspectos da imagem.

Wall, assim como muitos outros fotógrafos, deambula pela cidade onde vive e percorre os espaços que fazem parte do seu quotidiano diário e é nesse mesmo espaço, a cidade de Vancouver maioritariamente, que observa e capta, com o seu olhar, as situações que o despertam para a criação das suas imagens.

Quando estou a realizar uma fotografia, passo muito tempo no meu carro conduzindo pela cidade, "location scouting". Eu normalmente procuro uma certa combinação de elementos, uma espécie de rua, certas tipologias arquitectónicas e assim por diante. Naturalmente, procuro sempre já com algo de específico em mente. Mas essa ideia, que geralmente é o conceito inicial da imagem, é bastante abstracta e indistinta. Assim, a busca tende a tornar-se errante, uma espécie de *flânerie* que é propícia à reflexão. Nesse processo, o conceito torna-se mais sensitivo, relaciona-se com um ânimo real e é rico em sugestões. [...] Às vezes a localização é a primeira coisa estabelecida, por vezes é uma pessoa, até um objecto, como os headphones em *Stereo*. A imagem é feita à medida que esses elementos são concretizados. É uma construção feita a partir de um complexo de coisas reais, ao mesmo tempo todas elas são simbólicas. Por vezes, um lugar fica presente na minha memória — talvez por anos — e uma imagem específica acaba por despertar através dessa memória.<sup>6</sup>

Através do testemunho do próprio artista percebemos de que maneira o espaço não só influencia as suas imagens como também influencia o próprio Jeff Wall, dado que ele mesmo faz parte do espaço, que tem aqui uma posição de objecto de estudo, a cidade canadiana de Vancouver, e é através dessa

---

<sup>6</sup> " When I'm making a picture, I spend a lot of time in my car driving around the city, "location scouting". I'm usually looking for a certain combination of elements, a kind of street, certain architectural typologies and so on. Naturally, I always search with something specific in mind. But this idea, which is usually the early concept of the picture, is quite abstract and indistinct. So searching tend to become wandering, a kind of *flânerie* which is conducive to musing. In this process the concept becomes more sensuous, gets related to a real mood, and finally to an actual place. This place is always more complex spatially or pictorially than I had first imagined it, always far more interesting and rich in suggestion. [...] Sometimes the location is the first thing established, sometimes it's a person, even an object, like the headphones in *Stereo*. The picture gets made as these elements are concretized. It's a construction made out of a complex of real things, all of which are at the same time symbolic. Sometimes a place has become fixed in my memory — maybe for years — and a specific picture turns out to have been kindled by that memory" - Barents, E. (1987), "Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a conversation with Jeff Wall" em *Jeff Wall: Transparencies*. Nova Iorque. p. 97.

mesma posição em que se encontra em relação à cidade que projecta situações que, posteriormente, serão desenvolvidas nas suas fotografias.

Rolf Lauter, em relação à condição humana e a sua relação com o espaço onde se insere, afirma que os estudos arquitectónicos e urbanos são vias formais de definir a forma do espaço social e, ao mesmo tempo, canalizar comportamentos humanos através de pre-determinados caminhos espaciais, fazendo a ponte para o mundo da imagem fotográfica, onde as dimensões espaciais formam as coordenadas de todas as acções e interações. Apoiando-se, ainda, na posição de Umberto Eco, Lauter reforça a sua ideia dizendo que a arquitectura, o planeamento da cidade e o design paisagístico condicionam e organizam todos os movimentos e comportamentos no espaço, de acordo com regras que, muitas das vezes, funcionam como *mise-en-scènes* formalizadas.

Durante o seu percurso para a realização de uma imagem, Wall pesa todas as variáveis da composição imagética (variáveis como paisagens naturais ou urbanas, interiores, objectos, figuras, atitudes, poses e gestos, mobilidade e imobilidade, luz e sombra, cores, princípios de composição etc.), para depois fazer uma espécie de coordenação no espaço visual. Todas estas partes formam uma narrativa conjunta de diferentes espaços físicos e temporais, após um longo período de preparação; no seu livro *Figures and Places*, Lauter compara este aspecto do trabalho de Jeff Wall com os pintores cubistas, dado que as suas imagens são “coreografias de eventos simultâneos num único local mas vistos de diferentes perspectivas”.<sup>7</sup>

A partir de meados da década de 1970, Wall desenvolveu rapidamente a base técnica do seu trabalho, abordando o assunto com o objetivo de descrever a sua complexidade estrutural. Como consequência, depressa se despediu da fotografia documental tradicional, como a realizada no seu trabalho *Landscape Manual* (1969-1970), onde nos apresenta imagens fotográficas, monocromáticas, de um contexto suburbano, registadas a partir do

---

<sup>7</sup> “Wall’s photos are choreographies of simultaneous events in one location but seen from different perspectives, as was the case with the synthetic work of the Cubists [...]” - Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 23.



interior de um carro, elaborando imagens cada vez mais conceptualmente próximas da pintura.<sup>8</sup>

As imagens de Wall assentam na “coleção” de diversos elementos pictóricos, o que o leva a associar o seu trabalho fotográfico à pintura, mais do que com a dita “fotografia tradicional”; isto deve-se ao facto do fotógrafo utilizar a reconstrução fotográfica do espaço como princípio pictórico:

Tem curiosas semelhanças com a maneira antiga de pintar, uma vez que é possível separar as partes do seu trabalho e tratá-las de forma independente. Um pintor pode estar a trabalhar numa grande tela e, uma tarde, pode-se dedicar a uma figura ou um objeto, ou uma pequena área. Parte da poesia da pintura tradicional é o modo como criou a ilusão de que a pintura representava um único momento. Na fotografia, há sempre um momento real — o momento em que o obturador é acionado. A fotografia baseia-se nessa sensação de instantaneidade. A pintura, por outro lado, criou uma bela e complexa ilusão de instantaneidade.<sup>9</sup>

Seguindo a afirmação do próprio fotógrafo, é possível então perceber que o seu processo de composição espacial assenta em procedimentos bastante atentos ao detalhe; estes procedimentos são possíveis também graças às técnicas de montagem fotográfica utilizadas por Wall, assim como todo o processo de preparação de cenários e colaboração com actores. É então a partir do seu desejo de composição espacial que Wall, graças à montagem fotográfica, se afasta da singularidade instantânea e agrupa numa só imagem um conjunto de instantes, produzidos fotograficamente, que aproximam a sua metodologia de trabalho à pintura.

Os seus trabalhos baseiam-se em estruturas complexas de motivos que não podem ser decodificados por interpretações lineares, mas, apenas, pelo forjar de elos de combinação, nos quais as múltiplas camadas do significado podem ser reunidas através de múltiplas leituras, como num quebra-cabeças

---

<sup>8</sup> Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p.16.

<sup>9</sup> “It has curious resemblances to the older way of painting in the way you can separate the parts of your work and treat them independently. A painter might be working on a large canvas and, one afternoon, might concentrate on a figure or object, or small area. Part of the poetry of traditional painting is the way it created the illusion that the painting depicted a single moment. In photography, there is always an actual moment — the moment the shutter is released. Photography is based on that sense of instantaneousness. Painting, on the other hand, created a beautiful and complex illusion of instantaneousness”. - Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 18.

tridimensional. A percepção espacial que o fotógrafo nos demonstra possui de facto uma conexão bastante evidente com o estruturalismo e a semiótica, influenciado pelo semiólogo russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin; Wall pretende não só que o observador atente na ligação entre o significado e o significante, mas também que a compreenda para além de todas as coordenadas espaço-temporais.<sup>10</sup> A ideia de espaço interior explorado por Jeff Wall, com fortes elos de ligação à pintura, lida com tópicos como a esfera privada e o dia-a-dia, assim como com objectos e estados emocionais; o fotógrafo apresenta trabalhos com vários motivos desde natureza morta, retratos e contos de vida privada. A atmosfera espacial, encontrada nos interiores, baseia-se na clara separação do mundo interior e exterior, interno e externo; contudo, apenas nos é possível referir um trabalho interior, quando o seu conteúdo pictórico é subordinado à “esfera interior” do espaço em questão.

O termo criado por Lukács, *transcendental homelessness*, reflecte de certa maneira a retirada do exterior para o interior, no que diz respeito aos espaços de interesse da pintura, existindo, assim, uma separação do sujeito dos laços sociais ou mesmo religiosos, fortemente presentes no homem moderno.

Jeff Wall regista os seus interiores de forma a que o observador tenha a possibilidade de ver o sujeito retratado no seu ambiente íntimo e privado, onde a variável espacial constitui um elemento importante para o entendimento da narrativa, por outro lado, outros dos seus interiores demarcam uma posição de auto-reflexão quando somos confrontados com as suas naturezas mortas ou espaços vazios.

No seu trabalho *Insomnia*, é possível entender o seu conteúdo como uma representação narrativa no interior de um espaço doméstico privado, conectando o observador com o “sujeito” da imagem fotográfica.

---

<sup>10</sup> Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 18.



Fig.1

Contudo, a sua mensagem não pretende invocar a compaixão do observador para que este se possa apressar em “ajudar” a próxima alma perdida na rua, em vez disso, Wall aborda o problema da solidão, e do isolamento, através de um confronto encenado entre os dois, dando, assim, ao espaço interior de *Insomnia* um papel que descreve um “interior pessoal”, de quem lida com uma vida interior angustiada. É, então, o espaço encenado, criado pelo fotógrafo, que está na base do entendimento da imagem por parte do observador, é o espaço que faz a ponte entre o indivíduo presente na fotografia e o indivíduo que a observa:

A atmosfera da cozinha é deprimente, repulsiva e triste. Wall mostra-nos esse facto através de uma “cena encenada”, a fim de nos dar a oportunidade de estabelecer um distanciamento emocional para a imagem realmente horrível, de modo a que consideremos o evento retratado em abstração. Toda a sala é iluminada principalmente com a luz no tecto do cenário, juntamente com um par de pequenas luzes para iluminar as sombras. A impressão criada é que o acontecimento está a ter lugar num palco, e que essa é, na verdade, uma cena

de uma peça. Ao distanciar-se da cena em primeiro lugar na sua imaginação e, de seguida, na realidade, consultando o *Ektachrome* mostrando o frame original da foto e as anotações do artista, essas primeiras impressões tornar-se-ão verdadeiras. A cena interior foi concebida pelo artista, encenada no seu estúdio e realizada após longos preparativos.<sup>11</sup>

É bastante perceptível a cuidadosa atenção ao detalhe, por parte de Jeff Wall, aquando da criação dos seus cenários interiores, não só em termos de organização e planificação de objectos no espaço, como, também, na iluminação da cena a fotografar, fazendo do espaço a “personagem principal” em trabalhos como, por exemplo, *Insomnia*.

No que diz respeito, ainda, ao espaço interior, as suas naturezas mortas são outro dos motivos que ligam a fotografia de Wall à pintura, e talvez a afirmação de Manet seja o mote para a dissecação deste tema no seu trabalho — “as naturezas mortas são as pedras de toque do pintor”.<sup>12</sup> Observando as suas duas imagens, *An Octopus* e *Some Beans*, é facilmente constatável que as duas obras são idênticas, à excepção dos elementos diferenciador e que dão o nome aos trabalhos: o polvo e o conjunto de feijões deixam claro o idêntico potencial da fotografia em comparação com a pintura. Uma obra pode ser facilmente multiplicada, contudo, poder também ser colocada em proximidade estrutural com a pintura pela sua intervenção artística.

---

<sup>11</sup> “The atmosphere of the kitchen is depressing, repulsive and sad. Wall shows it to us as a “posed scene”, in order to give us the opportunity to establish an emotional detachment to the actually rather awful picture so that we consider the event depicted in abstraction. The whole room is lit primarily with the light on the ceiling of the set, together with a couple of small lights to brighten the shadows. The impression created is that the event is taking place on a stage, and that this is actually a scene from a play. If you increase the distance from the scene first in your imagination and then in reality, consulting meantime the Ektachrome showing the original frame of the photo and the artist’s marginal jottings, these first impressions become certainty. The interior scene was conceived by the artist, staged in his studio and taken after lengthy preparations.” - Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 47.

<sup>12</sup> “still lifes are the painter’s touchstone” - E. Manet, citado de: Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 50.



Fig. 2a e Fig.2b

Os dois elementos em questão são transportados para uma outra realidade e, graças ao vazio do espaço onde se encontram estes elementos, Wall induz uma dualidade perceptiva no observador da imagem, fazendo com que este se afaste devido a um “vazio de sentido” ou, por outro lado, escrutine os detalhes para entender o seu significado por detrás desse aparente vazio. Rolf Lauter lança várias questões acerca destes trabalhos: — “Que significado tem cada elemento? O significado que atribuímos aos objectos na nossa vida quotidiana coincide com o seu significado na imagem? Será que os elementos pictóricos individuais se encaixam na composição geral?”<sup>13</sup> — Lauter afirma que as fortes sombras projectadas pelas mesas na parede, que está por detrás delas, fornecem uma resposta inicial a essas questões, justificando que, devido a essas mesmas sombras, que distorcem a forma das imagens, toda a cena está “congelada” numa imagem fixa no espaço e no tempo, como se o tempo estivesse parado, apresentando-se como naturezas-mortas, ou seja, a vida sem vida mostra-nos a estreita linha divisória entre a vida e a morte. Nada na sala ou nos objetos indica a vida, os elementos foram privados das suas funções, tudo se posiciona num estado de imobilidade infinita.

No ensaio de Briony Fer, *The Space of Anxiety*, deparamos-nos com uma afirmação do próprio Jeff Wall; o fotógrafo canadiano afirma que a mesa funciona como um ponto mínimo de referência numa natureza-morta, sendo que a tradição da pintura alemã do século XVII pode ser encontrada na mesma

<sup>13</sup> Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 50.

linha destas modernas naturezas-mortas criadas por Wall, dado que os motivos se prendem com a presença de frutas, animais mortos e outros variados tipos de alimentos, adicionando ainda a presença de fundos anónimos. O contraste das duas composições assenta no facto de, nas imagens de Jeff Wall, os objectos serem retratados de forma simples: um organismo morto e alguns vegetais secos, elementos que, neste contexto, demonstram um tratamento estético menos elaborado, em contraponto, as pinturas alemãs pretendem evidenciar algo aprazível ao olhar do observador, focando-se na beleza natural dos objectos expostos, de modo a ser possível evidenciar uma relação estética com os motivos enquadrados.

Como já referimos, o tratamento do espaço por Jeff Wall é uma das variáveis do seu trabalho que mais define a sua relação com a pintura, a forma como cria as suas composições assenta em processos que caracterizam vários movimentos artísticos. Olhando com atenção para a imagem *Diagonal Composition*, é possível entender, apesar da sua aparente simplicidade e vazio, a relação de composição entre linhas verticais e horizontais. Neste contexto, Rolf Lauter afirma:

A composição une elementos de fragmentação e de dissolução da perspectiva num todo visual, tal como apenas é encontrado em obras abstractas. Duas diagonais determinam a estrutura pictórica, cruzando as relíquias tangíveis da transitoriedade. As fortes sombras projetadas pela luz brilhante são os únicos elementos de composição que sugerem uma ideia de espaço e, portanto, de realidade quotidiana.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> "The composition unites elements of fragmentation and the dissolution of perspective into a visual whole such as is actually only found in abstract works. Two pictorial diagonals determine the pictorial structure, intersecting at the tangible relics of transience. The strong shadows cast by the bright light are the only compositional elements that suggest an idea of space and thus everyday reality." - Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 51.



Fig.3

É, então, possível afirmar e compreender uma concreta ligação aos movimentos modernistas, desde o Construtivismo, pela sua forma estrutural, até ao Cubismo, devido ao subtil processo de colagem e montagem, e ainda com o Dadaísmo, uma vez que sugere uma combinação, aparentemente aleatória, de diferentes materiais, que servem de base à composição. O fotógrafo desafia, assim, os limites do que pode ser descrito e ainda reconhecido num certo objecto, com a finalidade de operar uma transição da composição para a construção, apropriando-se desta maneira de questões do universo da pintura, conseguindo demonstrar que a fotografia não necessita de usar apenas meios pictóricos, mas, à semelhança da pintura, pode ser construída. Através da posição particular da câmara e do ângulo de visão superior relativamente ao objecto fotografado, Wall evidencia a subjectividade do dispositivo fotográfico, colocando, desta forma, a fotografia ao nível da pintura.

Passemos agora ao espaço exterior na fotografia de Wall, saindo da perspectiva do espaço privado, para dar lugar às suas paisagens urbanas e rurais. A relação do sujeito com o espaço público, e as demais interações sociais do dia-a-dia, relativamente ao mundo moderno, são o mote para a



criação das suas imagens; aqui a cidade desempenha o papel de uma entidade sociológica que, de certa forma, molda o ser do indivíduo e dos seus comportamentos, assim como o espaço é encenado de forma a dar um certo “sentido lógico” ao seu protagonista.

A relação dos espaços exteriores com a pintura continua a ser uma variável importante para a interpretação do seu trabalho; na imagem *The Storyteller* é perceptível uma clara aproximação à pintura renascentista, sendo que a posição elevada do ponto de vista da câmara revela uma perspectiva central na sua composição.



Fig.4

A disposição das linhas verticais, horizontais e diagonais, criam uma narrativa através da condução do olhar do observador, criando uma linha sequencial no que diz respeito ao direcionamento do olhar. A disposição dos elementos humanos no espaço revela uma aproximação extrema à famosa pintura de Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de forma a reforçar a discrepância entre a relação do homem com o espaço onde este se insere. É também através do espaço que Wall constrói uma certa crítica social ao mundo moderno, evidenciando a perda de uma cultura identitária; no espaço retratado



em *The Storyteller* é possível observar o carácter precário de uma cidade através de “um lugar meio coberto pela natureza, meio destruído pela civilização, um lugar impróprio para habitação”.<sup>15</sup> Nas suas paisagens, e do ponto de vista compositivo, é possível encontrar uma forte presença de um eixo horizontal, o que por vezes concede um formato mais estreito à imagem. Uma vez mais é possível evidenciar uma referência à pintura francesa do século XVII, em especial a Lorrain e a Poussin, dado que nas suas composições o ultimo terço da imagem é ocupado por um assunto natural, enquanto que os dois primeiros terços retratam o céu em toda a largura da imagem.

A intenção de Wall, porém, não é a de criar paisagens idílicas, mas, sim, a de conceber um entendimento do que se vulgarmente se denomina por “paisagem”, como afirma:

Eu realizo paisagens naturais, ou urbanas, conforme o caso, para estudar o processo de colonização, bem como para descobrir, por mim mesmo, o tipo de imagem (ou fotografia) a que chamamos de “paisagem”. Isso permite-me também reconhecer outros tipos de imagens com as quais existem conexões necessárias, ou os géneros que uma paisagem esconde em si mesma.<sup>16</sup>

Jeff Wall trabalha o espaço de forma estabelecer um ponto de equilíbrio nas suas imagens e podemos relacioná-lo com a dimensão Barthesiana do *studium*, uma vez que é através da dimensão espacial que Wall cria o “universo”, para poder chegar a determinados pontos, quer sejam estes artísticos ou sociais. A importância do espaço no seu trabalho determina não só o seu engenho artístico como também a sua posição acerca de certos aspectos, e é no espaço também que o fotógrafo concede ao observador a possibilidade de entender a sua relação com a pintura, fazendo referências a obras de grandes pintores, que o influenciaram ao longo do seu trabalho.

---

<sup>15</sup> “[...] a place half-overgrown by nature, half destroyed by civilization, a place unfit for habitation.” - Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 86.

<sup>16</sup> “I make landscapes, or cityscapes as the case may be, to study the process of settlement as well as to work out for myself what the kind of picture (or photograph) we call a “landscape” is. This permits me also to recognize the other kinds of pictures with which it has necessary connections, or the genres that a landscape conceal within itself.” - Brougher, K. (1997). *Jeff Wall*. Los Angeles. p. 26.

## 2 - Fotografia e Escultura

### 2.1 - A caixa de luz ou o plinto da imagem

Incontornável na história da escultura, o plinto designa uma base pesada onde uma escultura é fixa ou apresentada.<sup>17</sup> Desde a Grécia Antiga que os antigos deuses retratados pousavam nos plintos à vista do público, porém, com o passar do tempo, muitas foram as questões que vieram ao de cima acerca do plinto; no decorrer no século XX, vários foram os artistas que o questionaram, rejeitaram e, até em tom jocoso, criticaram a arte nele apresentada, problematizando a sua função.

Será correcto afirmar que existe um certo condicionamento da escultura na sua relação com o plinto? É certo que uma das suas funções será a de conferir um certo estatuto e visibilidade à obra nele assente, ao afirmá-la como algo que deve ser reconhecido e admirado. No entanto, nos dias que correm, existe uma certa pré-disposição para lhe conceder o estatuto de “solução rápida”, sob a forma de apresentação de obras que talvez necessitem de melhores soluções.<sup>18</sup>

Na fotografia, a moldura faz o papel do plinto na escultura, porém é comum também observar a apresentação da fotografia sem o dispositivo da moldura, substituindo-a por pregos, telas, acrílicos ou alumínio. Certo é que, na história da fotografia, bem mais recente que a da escultura, a moldura não se afirmou como solução única e foi por ela integrada como uma herança da pintura. Será a partir da relação da escultura, da pintura e da fotografia que se desdobrará este capítulo, e se fará uma ponte entre as caixas de luz, utilizadas na apresentação das imagens de Jeff Wall, e o seu estatuto de plinto face à imagem.

---

<sup>17</sup> Art term: plinth. Consultado em Junho 12, 2018, em Tate: <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/plinth>

<sup>18</sup> Ahmet, C. *To plinth, or not to plinth? A short survey of the plinth in art. Does the plinth make art?*. Cos Ahmet. Consultado em Junho 3, 2018, em Cos Ahmet: [http://www.cos-ahmet.co.uk/section858750\\_304089.html](http://www.cos-ahmet.co.uk/section858750_304089.html)

Será importante realçar que Fried, no seu livro *Why Photography Matters as Art as Never Before*, expõe a existência de dois factores que considera determinantes para a nova proposta expositiva apresentada pela Fotografia no universo artístico; nas suas próprias palavras:

[...] Primeiro, uma tendência para um tamanho de imagem consideravelmente maior do que se pensava ser apropriado para a fotografia artística; e segundo, uma expectativa ou, mais fortemente, uma intenção de que as fotografias em questão fossem enquadradas e penduradas numa parede, para serem vistas como pinturas (daí o termo de Chevrier *tableau*) ao invés de meramente examinadas de perto — talvez até mesmo observada na mão por um observador de cada vez, como tinha sido o caso até agora.<sup>19</sup>

A observação de Fried pressupõe uma nova forma expositiva, em que a fotografia é concebida com a intenção de ser apreciada no espaço artístico, na galeria ou no museu, contrariando desta maneira a prática antiga, em que a fotografia existia de forma a serem inseridas em livros e catálogos, de modo a serem observadas no espaço privado.

Foi na década de 70 que Jeff Wall começou a introduzir no seu trabalho as famosas caixas de luz; segundo o fotógrafo “esta é uma fusão conceptual entre as telas dos mestres antigos e os *outdoors* publicitários, em que reparou, por associação de ideias, depois de ter feito uma viagem a alguns museus europeus, e ter ficado impressionado com a luz das grandes telas a óleo. A partir daí tentou desenvolver um trabalho semelhante, em dimensão e luz, ao dos *tableaux* dos mestres clássicos da pintura ocidental. A retroiluminação pareceu-lhe o modo adequado para obter o impacto visual que pretendia”.<sup>20</sup> Esta ideia em relação à fotografia, denominada de *Tableaux Vivants* (Imagens Vivas), foi cunhada pelo crítico Jean-François Chevrier, no decorrer da década

---

<sup>19</sup> [...] first, a tendency toward a considerably larger image-size than had previously been thought appropriate to art photography; and second, an expectation or, put more strongly, an intention that the photographs in question would be framed and hung on a wall, to be looked at like paintings (hence Chevrier's term *tableau*) rather than merely examined up close-perhaps even held in the hand-by one viewer at a time, as had hitherto been the case. - Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press. p. 14.

<sup>20</sup> Miranda, H. (2011). *Jeff Wall: Fotografias À Escala Humana*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. p. 35.

de 1980, referindo-se às imagens de grandes dimensões expostas por alguns fotógrafos a partir da década anterior.<sup>21</sup>

Partindo das próprias palavras de Jeff Wall, encontramos três variáveis que me parecem fundamentais para a utilização das caixas de luz: a luz, a dimensão e a tri-dimensionalidade. A relação óbvia entre a pintura e a forma como apresenta as suas fotografias, de larga escala, pode ser rapidamente encontrada nas palavras do próprio artista, desenvolvendo um caminho de forma a ir ao encontro da desejada luz que observou nas grandes telas da pintura a óleo; conseqüentemente, o tamanho das suas imagens foi uma variável indiscutível para dar forma à sua solução impactante, semelhante não só às grandes telas, mas também aos *billboards* publicitários. Foi a partir destes dispositivos de publicidade que a ideia de retroiluminação surgiu no trabalho de Jeff Wall, conferindo às suas fotografias um efeito tri-dimensional, afastando-as da parede das galerias e museus, possibilitando uma outra relação com o espectador:

[...] Jeff Wall usou a fotografia na forma de transparências e caixas de luz. Elas têm duas implicações para ele. Por um lado, a foto é o meio "pictórico" de criar uma imagem do presente. Quase todas as fotografias de Jeff Wall são concebidas com um olho pictórico e contêm implicações histórico-artísticas, que estão ancoradas tematicamente no presente. Por outro lado, a grande escala da fotografia e o uso de uma caixa de luz aludem tanto ao carácter da pintura representacional quanto ao seu impacto público. As caixas de luz são comuns na publicidade. Aqui, eles incorporam a afirmação de serem vistas pelos olhos do público. Cada obra de arte é pública *per se*, e a caixa de luz sublinha o *status* público da "pintura" na forma de fotografia.<sup>22</sup>

Ao observar o seu trabalho *Movie Audience*, essa relação parece ser bastante forte; nele Jeff Wall fotografa bustos de vários elementos da plateia de uma sessão cinematográfica, bustos estes posicionados a três quartos em

---

<sup>21</sup> *Ibid.*.

<sup>22</sup> [...] Jeff Wall has used photography in the form of transparencies and light boxes. They have two implications for him. On the one hand, the photo is the "painterly" means of creating a picture of the present. Almost all photographs by Jeff Wall are conceived with a painterly eye and contain levels of art-historical implications, which are anchored thematically in the present. On the other, large scale of the photograph and the use of a light box allude both to the character of the representational painting as well as to its public impact. Light boxes are common in advertising. To this extend, they embody the claim to be seen by the public eye. Each work of art is public *per se*, and the light box underlines the public status of the "painting" in the form of a photograph. - Christophe Ammann, J. (2001). Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July 1994. apud Lauter, R. *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 137.

relação à câmera, e sucessivamente ao olhar de quem observa as suas imagens. Contudo, parece-me claro que estes retratos não foram realizados em circunstâncias ditas normais, a luz que incide nos espectadores do filme indica-nos isso mesmo, uma vez que podemos constatar a forma de controlo precisa e a sua estratégia de iluminação, bastante semelhante em todos os rostos.



Fig.5

No texto de Donald Judd, *Specific Objects*, são-nos apresentadas várias sugestões acerca da tridimensionalidade na arte, e da relação desta com a pintura e escultura:

Três dimensões são espaços reais. Isso elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e ao redor das marcas e cores — que é o rompimento de uma das relíquias salientes e mais objetáveis da arte europeia.<sup>23</sup>

Esta afirmação faz referência a obras que ocupam o espaço real (quer seja de uma galeria ou museu, ou mesmo um espaço exterior) como parte do

<sup>23</sup> Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors - which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. - Judd, D. (1965). *Specific Objects*. In Seitz, William (Intro), *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*. Nova York. pp. 74-82.

seu todo, isto é, obras como as de Di Suvero, onde o artista usa vigas de aço como se de traços de pincel se tratassem, sugerindo um certo movimento ainda que “o material não tenha um movimento próprio. Uma viga empurra, um pedaço de ferro segue um gesto; juntos eles formam uma imagem naturalista e antropomórfica. O espaço corresponde.”<sup>24</sup> Este espaço é parte da obra, passa a ser uma das suas variáveis, imprescindível à sua construção.

Seguindo a lógica de Judd, uma vez que este afirma que a tridimensionalidade elimina o problema do ilusionismo, será possível afirmar que a tridimensionalidade presente no trabalho de Jeff Wall, através das suas caixas de luz, acentuam a sua proximidade ao observador, como que, ao parecer um ecrã, cria uma certa noção de movimento através da imagem fotográfica.

Judd alerta para uma questão que é, de resto, bastante importante e oportuna uma vez que falamos do trabalho de Wall; em *Specific Objects*, refere que “a tridimensionalidade não é tão próxima de ser simplesmente um recipiente como a pintura e a escultura pareciam ser, mas para isso tende”, sendo esta expressão — “recipiente” — uma forma de dizer que a tridimensionalidade pode cair numa espécie de “caminho para mostrar algo”<sup>25</sup>; Wall utiliza esse “recipiente”, que é a tridimensionalidade, como artifício, de forma a conceder uma noção de movimento às suas imagens.

Porém, não é possível fazer referência às famosas caixas de luz de Jeff Wall sem referirmos os materiais que as tornam possíveis, uma vez que estas são de facto uma parte fundamental da sua metodologia expositiva, não sendo correcto desconsiderá-las, ou entendendo-as apenas como simples molduras iluminadas. Não posso deixar de pensar na seguinte afirmação de Judd como sendo um pouco antagónica, no que diz respeito ao uso das três dimensões por parte de Wall: “O uso de três dimensões torna possível usar todos os tipos

---

<sup>24</sup> Judd, D. (1965). *Specific Objects*. In Seitz, William (Intro), *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*. Nova York. pp. 74-82.

<sup>25</sup> *Ibid.*.

de materiais e cores”<sup>26</sup>; é de facto através desta tridimensionalidade, conferida pelas caixas de luz, que o fotógrafo consegue utilizar os seus materiais; é através da captura das imagens em positivo, no sistema *CYBAchrome*, e por meio da utilização de transparências duplas, em vez de impressões em papel, que Wall consegue conceder às suas imagens um espectro de cor e definição que seria impossível de outra forma; a contradição da afirmação surge quando o fotógrafo utiliza a tridimensionalidade para conceder certas características a uma imagem plana, como Judd afirma:

A maior parte do trabalho envolve novos materiais, ou invenções recentes ou coisas não usadas anteriormente na arte. Pouco foi feito até recentemente com a ampla gama de produtos industriais. Quase nada foi feito com técnicas industriais e, por causa do custo, provavelmente não será por algum tempo. A arte poderia ser produzida em massa, e possibilidades de outra forma indisponíveis, como estampagem, poderiam ser usadas. Dan Flavin, que usa lâmpadas fluorescentes, apropriou-se dos resultados da produção industrial. Os materiais variam muito e são simplesmente materiais — formica, alumínio, aço laminado a frio, *plexiglas*, latão vermelho e comum, e assim por diante. Eles são específicos. Se eles forem usados directamente, eles são ainda mais específicos. Além disso, eles geralmente são agressivos. Há uma objectividade na identidade obstinada de um material. Além disso, é claro, as qualidades dos materiais — massa dura, massa macia, espessura de 1 / 32, 1 / 16, 1 / 8 polegadas, flexibilidade, maciez, translucidez, embotamento — têm usos não objetivos. O vinil dos objectos macios de Oldenburg parece o mesmo de sempre, escorregadio, flácido e um pouco desagradável, e é objetivo, mas é maleável e pode ser costurado e recheado com ar e sumaúma e pendurado ou baixado, flácido ou colapsado. A maioria dos novos materiais não são tão acessíveis quanto o óleo sobre tela e são difíceis de relacionar uns aos outros. Eles não são obviamente artísticos. A forma de uma obra e dos seus materiais estão intimamente relacionados.<sup>27</sup>

Contudo, existe uma variável no processo de Wall, que é, de facto, o elemento chave para que a sua tridimensionalidade possa funcionar como funciona. Para além de caixas de grandes dimensões, que podem até fazer

---

<sup>26</sup> *Ibid.*.

<sup>27</sup> Most of the work involves new materials, either recent inventions or things not used before in art. Little was done until lately with the wide range of industrial products. Almost nothing has been done with industrial techniques and, because of the cost, probably won't be for some time. Art could be mass-produced, and possibilities otherwise unavailable, such as stamping, could be used. Dan Flavin, who uses fluorescent lights, has appropriated the results of industrial production. Materials vary greatly and are simply materials—formica, aluminum, cold-rolled steel, plexiglas, red and common brass, and so forth. They are specific. If they are used directly, they are more specific. Also, they are usually aggressive. There is an objectivity to the obdurate identity of a material. Also, of course, the qualities of materials—hard mass, soft mass, thickness of 1/32, 1/16, 1/8 inch, pliability, slickness, translucency, dullness—have unobjective uses. The vinyl of Oldenburg's soft objects looks the same as ever, slick, flaccid and a little disagreeable, and is objective, but it is pliable and can be sewn and stuffed with air and kapok and hung or set down, sagging or collapsing. Most of the new materials are not as accessible as oil on canvas and are hard to relate to one another. They aren't obviously art. The form of a work and its materials are closely related. - Judd, D. (1965). *Specific Objects*. In Seitz, William (Intro), *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8*. Nova York. pp. 74-82.

lembrar molduras, a singularidade destes seus dispositivos de exposição está na utilização da luz. A retroiluminação é de facto o que concede a estas caixas a sua singularidade especial, face a uma simples moldura; sem ela estes dispositivos mais não seriam do que uma moldura diferente das convencionais. A tridimensionalidade alcançada por Wall não seria de todo conseguida sem esta solução de iluminação; só assim a imagem consegue alcançar o espectador, quase como se “saltasse” do dispositivo para ir ao encontro de quem a observa; é também esta luz que vem de certo modo completar uma linguagem e a investigação plástica e conceptual das imagens do fotógrafo.

A retroiluminação existente nas caixas de luz vem estabelecer a ponte entre a pintura e a escultura no trabalho de Jeff Wall, sendo que a pintura se apresenta como imagem plana e, por sua vez, a escultura possui o aspecto tridimensional; a luz quebra a planura da imagem fotográfica, para ir de encontro à tridimensionalidade, presente na escultura.

Para além das duas esferas artísticas referenciadas neste sub-capítulo, pintura e escultura, não posso deixar de fazer referência a uma outra, que é, sem dúvida, uma constante no trabalho de Wall, refiro-me ao cinema. A caixa de luz tem então uma presença importante do entendimento do trabalho de Jeff Wall, quase como que se de um ecrã se tratasse; esta particularidade concentra em si certas qualidades que permitem ao observador uma análise da imagem, que de outra forma talvez não fosse possível. Uma vez que todo o processo do fotógrafo para a realização das suas imagens depende em diversas ocasiões de técnicas oriundas do cinema, é de esperar que esta solução expositiva também consiga reflectir esse aspecto. O movimento é um elemento chave; é este mesmo elemento que, juntamente com a retroiluminação, presente nas caixas de luz (ecrã), permite que a imagem continue a “viver” para lá do suporte, no sentido Barthesiano da questão. As personagens, à semelhança do cinema, ganham uma vida para lá do ecrã, continuam o seu percurso, mesmo que o observador deixe de as fitar,



afirmando-se aqui também o elemento artístico do chamado “fora de campo” visível.

Numa entrevista, de 1989, Wall fez um comentário que nos esclarece acerca das suas intenções em relação ao uso das suas caixas de luz: "Construir um mundo emocional dentro da imagem, como um drama com significado, e espero que seja totalmente claro o que estou a fazer"<sup>28</sup>; é bastante explícita a intenção de Wall, de que a imagem represente momentos dramáticos e significativos, recorrendo à criação do suporte de imagem para o poder fazer.<sup>29</sup> Será certo referir que a prática do drama visual se expande de modo apropriar-se do sistema de sinais, gestos e poses codificados que derivam das convenções da imagem estabelecidas pela história da arte moderna, pelo cinema, pela publicidade e pela televisão; contudo, encenar um “drama visual” é também aceitar a viabilidade do quadro, adoptar um formato que atraia as convenções da teatralidade para a imagem fotográfica, sendo que tal não seria tão preciso sem o referido formato expositivo criado por Jeff Wall.

---

<sup>28</sup> Jeff Wall, citado de: Sharla, S. (2005). *Cinematic Photography, Theatricality, Spectacle: The Art of Jeff Wall*. Simon Fraser University. p. 138.

<sup>29</sup> Sharla, S. (2005). *Cinematic Photography, Theatricality, Spectacle: The Art of Jeff Wall*. Simon Fraser University. p. 138.

## 2.2 Corte e Assemblage

A preparação das fotografias por Jeff Wall assenta em várias variáveis, desde a preparação do espaço, onde serão registadas as imagens, até à colaboração com actores. Todavia, existe uma variável de extrema importância na realização da fotografia, enquanto unidade ao cuidado de Wall, de modo a executar imagens que levem ao resultado final esperado.

A assemblage de vários elementos no trabalho do fotógrafo permite-lhe a criação de imagens que, de outro modo, não seriam possíveis de realizar. Através de *softwares* digitais, ou a partir de meios puramente fotográficos, é-lhe permitido “mascarar” e reconstruir acontecimentos por ele planeados.

Durante o seu percurso para a realização de uma imagem, Wall pesa todas as variáveis da composição imagética (variáveis como paisagens naturais ou urbanas, interiores, objectos, figuras, atitudes, poses e gestos, mobilidade e imobilidade, luz e sombra, cores, princípios de composição, entre outros) para depois fazer uma espécie de “coordenação” no espaço visual. Todas estas partes formam uma narrativa conjunta de diferentes espaços físicos e temporais, após um longo período de preparação e de processos de pós-produção, onde todos os elementos serão finalmente “entrelaçados”; no seu livro *Figures and Places*, Lauter compara este aspecto do trabalho de Jeff Wall ao dos pintores cubistas, dado que as suas imagens são “coreografias de eventos simultâneos num único local mas vistos de diferentes perspectivas”.<sup>30</sup>

Foi a partir da década de 1990 que o fotógrafo se iniciou na produção digital, de forma a conseguir resultados até então impossíveis de obter, o que lhe permitiu abrir caminho para uma nova forma de construção imagética:

As imagens recentes que venho fazendo são basicamente foto-montagens, nas quais o computador torna as costuras e os recortes invisíveis. Eu senti que poderia usar a habilidade de apagar as costuras dos elementos para reconstituir, sinteticamente, um espaço pictórico tradicional. Esse é um uso pouco comum na montagem, pelo menos no contexto da arte modernista. A

---

<sup>30</sup> Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 23.

montagem foi uma técnica fundamentalmente empenhada em quebrar o espaço pictórico tradicional e o sentido da unidade de uma imagem baseada nesse espaço. Fora do modernismo, evidentemente, a montagem foi usada para dar continuidade à ideia tradicional da ilusão espacial, particularmente no cinema. Eu vejo o meu trabalho como uma posição intermediária entre essas duas visões, usando técnicas como a montagem para recriar um espaço pictórico que se assemelha a uma construção tradicional. Eu sinto que, em geral, eu tenho uma relação experimental com a construção tradicional, e penso no meu trabalho como sendo um tipo de “tradicionalismo experimental”.<sup>31</sup>

Jeff Wall afirma que este tipo de técnicas fazem com que a metodologia fotográfica se aproxime verdadeiramente da metodologia tradicional utilizada na pintura, isto porque é possível, através deste tratamento da imagem, o criador separar os elementos pictóricos que a compõem, de forma a poder concentrar a sua atenção isoladamente num único elemento, tratando-o de modo independente.

Através desta assemblage nasce uma verdadeira ilusão de “instantaneidade”, facto que, segundo Wall, cria o sentimento poético existente na pintura tradicional, através do facto de esta procurar constituir-se o “retrato” de um momento. Na realidade, a fotografia baseia-se nesse mesmo momento de instantaneidade, onde existe, de facto, um momento crucial — o momento em que o obturador é disparado.

Desta forma é possível a coexistência de vários tempos espaciais dentro da mesma imagem fotográfica assim como elementos não reais do mundo empírico, facto que já era possível através da pintura — “Coisas que nunca poderiam coexistir no mundo poderiam facilmente fazê-lo na pintura”.<sup>32</sup>

É a partir destas técnicas de construção que se revelam as estruturas complexas no trabalho de Wall, impossíveis de serem decodificadas através de interpretações lineares, sendo apenas acessíveis através da “ligação de elos combinatórios, nos quais as múltiplas camadas de significado podem ser

---

<sup>31</sup> Wall, Jeff. 1992 *Sem título*. L'Ère binaire: nouvelles interactions. Brussels: Musée Communal d'Ixelles. em Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel. p. 333

<sup>32</sup> Things which could never coexist in the world could easily do so in painting - Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 18.

montadas através de múltiplas leituras, como num puzzle tridimensional”<sup>33</sup>; contudo, no resultado do seu trabalho, nunca se encontra um excesso de possibilidades interpretativas, mas, em vez disso, “um processo concêntrico de percepção resulta num tecido cada vez mais estreitamente interligado de interpretações associativas”<sup>34</sup>, graças à sua clareza de conteúdo.

Através destas técnicas, é possível desvendar certas pontes no trabalho de Wall que o ligam ao campo da semiótica; o fotógrafo pretende não só chamar a atenção do espectador para a conexão entre o significado e o significante, para lá de todas as coordenadas espaço-temporais, mas também torná-la compreensível; a partir daí é possível, então, apreender, de forma concisa, ambos os sentidos, enquanto entidade individual, e enquanto parte de um conjunto.

Estas questões fazem-nos perceber que existe no seu trabalho uma forte relação com as questões da unidade e fragmentação, o que por sua vez nos leva a crer que muitos dos seus conceitos de composição provêm da pintura do século XIX, onde gradualmente a perspectiva de composição central foi dissolvida, dando lugar a uma composição baseada na ideia de fragmentação.

É novamente pertinente a referência a Manet, e à ligação de Wall com o trabalho do pintor, onde o fotógrafo destaca a precisão com que Manet apresenta a discrepância entre a imagem estruturada, através da perspectiva, e a sua abolição através de motivos pictóricos e figurativos:

A perspectiva, para Manet, não pode ser abolida ou transcendida sem abolir completamente o conceito clássico da imagem e existir fora da lei. Ao mesmo tempo, o *status* histórico da perspectiva, como uma lei que garante a união, não pode mais ser experienciada como uma imagem. Em Manet, a perspectiva inicia a sua existência

---

<sup>33</sup> Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 18.

<sup>34</sup> *Ibid.*.

como uma lei que não pode viver "*em e para si*". Ela persiste apenas através das transgressões que provoca no conceito da imagem.<sup>35</sup>

Ambos os elementos se repetem nos mundos fotográficos de Wall — os motivos figurativos e os elementos essenciais para o espaço e a acção de uma imagem — funcionando, em termos de composição, como blocos de construção fragmentários, inseridos num contexto maior; é na mente do artista que estes blocos se encontram interligados entre si, formando todo um novo universo visual.

Outro dos elementos de extrema importância no trabalho de Jeff Wall é, sem dúvida, o corte presente nos seus *Cybachromes*; devido aos limites em termos de tamanho do material (1,27m), que o fotógrafo utiliza para imprimir as suas fotografias, é bastante usual que em algumas das suas obras exista, de facto, um corte na superfície da imagem, local onde se unem duas superfícies, de modo a ser possível um tamanho para além dos limites do material.

Jeff Wall trata deste aspecto como se de uma personagem se tratasse; também o corte tem uma posição determinante na imagem, o fotógrafo não se limita a posicioná-lo onde realmente o material atinge a sua finitude. Então, o corte pode ser disfarçado e não interferir na imagem (através da luz e das duplas transparências, é possível minimizar, quase por completo, a existência do corte) ou, por outro lado, ser parte integrante da composição, realçando aspectos indicados pelo artista, os quais, por sua vez, serão perceptíveis pelo espectador.

Contudo, ainda que dissimulada a sua presença, o facto é que o corte realmente existe, e, à semelhança da pintura, reafirma uma querela entre a profundidade (que torna o suporte da imagem invisível) e a planitude (que reafirma a natureza desse mesmo suporte enquanto objecto).

---

<sup>35</sup> Perspective for Manet cannot be abolished or transcended without abolishing the classical concept of the picture altogether and existing outside the law. At the same time, perspective's historical status as a law guaranteeing unity can no longer be experienced as a picture. In Manet, perspective begins its existence as a law which cannot live "*in and for itself*". It persists only through the transgressions it provokes in the concept of the picture. - Wall, J. (1984). Unite and fragmentation in Manet. Duve, T., Pelenc, A. & Groys, B (Eds.). (1997). *Jeff Wall*. London. pp. 78-89.



Fig.6

Então, é na presença desse corte que se inicia a denúncia da construção da imagem, já que a invisibilidade da fotografia é interrompida por ele e, ao mesmo tempo, surge “uma operação modernista de auto referenciação — a partir dos limites impostos pelo material — revela-se um primeiro movimento de sutura, e portanto de artifício, inerente à própria ontologia da visão.”<sup>36</sup> Uma das obras em que a preparação e realização assentam de forma concordante com o tema deste capítulo é *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*; a imagem final consiste numa grande transparência fotográfica retroiluminada que retrata quatro pessoas, e as suas atitudes perante uma rajada de vento, numa paisagem plana e aberta. No céu acima deles, encontram-se várias folhas de papel que se soltaram de uma pasta, pertencente a uma das personagens da imagem. Wall usou a sensação de movimento em toda a imagem, da esquerda para a direita, resultante da dispersão dos papéis, e outras evidências da direção do vento, como um dispositivo para atrair o olhar do espectador e, conseqüentemente, movê-lo através a fotografia.

Para o processo de criação desta imagem, Wall criou uma colagem de fotografias e papéis fotocopiados de modo a auxiliar o seu processo de

<sup>36</sup> Ventapane, L. (2009). Jeff Wall e a imagem quase transparente da fotografia contemporânea. *Arte & Ensaios Nº18, Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais - EBA - UFRJ*, 18. p. 46.

trabalho. Este estudo esclarece vários aspectos da sua metodologia. Ele mostra a paisagem em preto e branco, as quatro personagens coladas na paisagem e, acima delas, uma série de folhas de papel coladas no céu, cada uma delas marcada com uma cruz vermelha e anotado com números.

O estudo para a preparação da imagem final é atravessado por várias linhas, diagonais, verticais e horizontais, para ajudar o artista no mapeamento das posições dos elementos da imagem. No lado esquerdo do estudo, encontram-se duas árvores, ali coladas através de um outro pedaço de papel, sendo que estas não estão presumivelmente nas suas posições finais, uma vez que o tronco da menor está desalinhado perto da base, indicando os lugares onde o artista corta e cola. À esquerda das árvores, um remendo contendo três pequenas personagens, que trabalham nos campos vazios, foi também repensado para a imagem final, sendo que, no limite, apenas uma figura permaneceu. A estreita comparação entre o estudo e a imagem final revela mudanças nas posições das páginas, destacando o processo de experimentação realizado na criação da composição:

[...] Isso foi feito fotocopiando as digitalizações a preto e branco, ampliando-as e corrigindo-as. O objetivo principal era traçar a posição e o tamanho dos papéis que pairam no ar. Peguei em peças individuais de várias digitalizações originais, copiei-as e cole-as no papel, alterando-as para fazer a composição do céu. Isso levou algum tempo, e os pequenos pedaços foram movidos pelo espaço repetidamente. Cada um tem um número de código, para que eu possa rastreá-los de volta para um fotograma. Deste modo, a colagem foi realmente um elemento de trabalho na criação da imagem.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> for working out aspects of the composition. It was done by photocopying black and white scan outputs, enlarging them, and patching them together. The main purpose was to plot out the position and sizes of the papers blowing in the air. I took individual pieces from the various original scans, copied them, and stuck them on the paper, changing them around to make the composition of the sky. This took quite a while, and the small pieces were moved around repeatedly. Each has a code number, so I could trace them back to a sheet of film. So the collage was really a working element in making the picture. - Manchester, E. (2003). *Study for 'A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)'*. Consultado em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t07235>

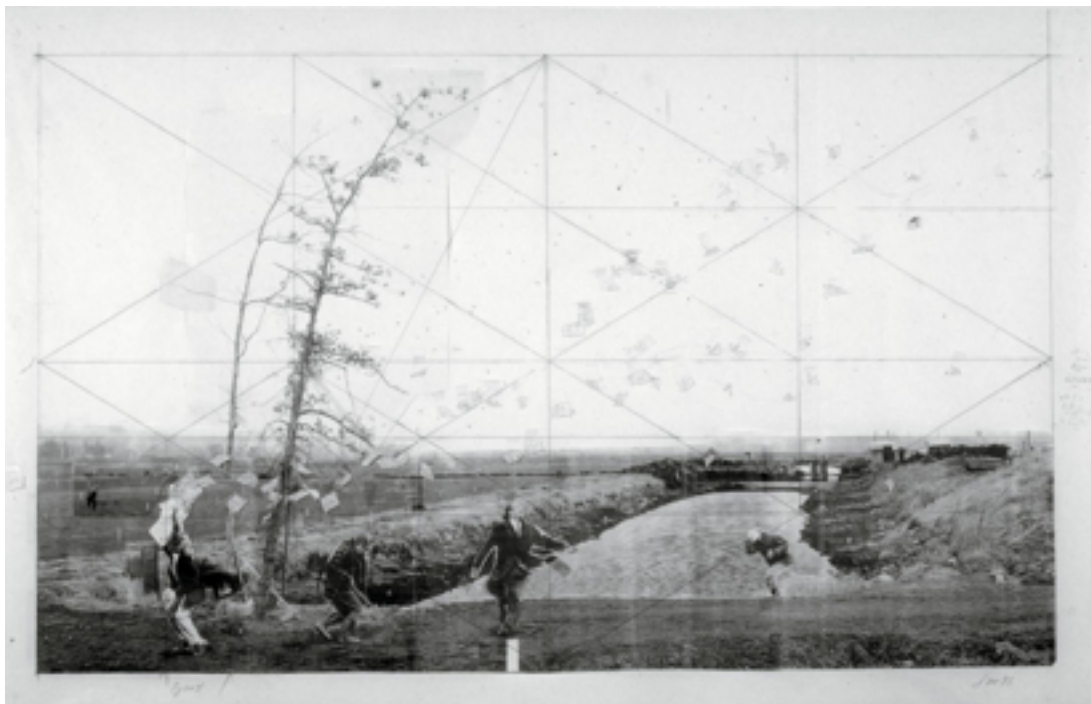


Fig.7

De modo a pôr em prática este estudo, Wall fotografou actores durante um período de cinco meses numa paisagem fora de Vancouver, em momentos em que as condições climáticas eram semelhantes. Posteriormente, recorreu ao trabalho de pós-produção digital para unir todos os elementos e, deste modo, obter a composição desejada. O resultado é uma imagem que aparece encenada à maneira de uma pintura clássica.

É deste modo bastante evidente que a utilização de tecnologias digitais no trabalho de Wall se posiciona numa categoria diferente em relação ao conceito de colagem experimentada pelas vanguardas modernistas, onde as linhas de fractura, as arestas e os contornos eram bastante perceptíveis. Por sua vez, a colagem utilizada pelo fotógrafo esconde todos estes pontos fracturantes, resultando numa preservação da unidade da imagem.



## 2.3 - Retrato e Personagem (*Sphere of Life*)

Passado mais de um século sobre o debate inicial acerca das questões da abstracção, a arte inclina-se agora novamente para as questões do “eu” e do “outro”; esta tendência, provavelmente, poderá ser atribuída a diversos factores, que, nos dias que correm, criam uma certa tensão social, resultando numa busca, por parte do indivíduo da sua própria identidade, e levantando diversas questões acerca do sentido da sua existência, confrontando-o com o progresso e o desenvolvimento da sociedade.

O estudo dos comportamentos humanos, relacionados com assuntos como estes, estão actualmente a ser fortemente evidenciados pela comunidade artística, testando, assim, a complexidade das formas da existência humana e dos fenómenos humanos, com especial atenção para o processo que determina “a realidade subjectiva e identidade de uma pessoa, e à sua realidade externa, que possivelmente podem representar uma identidade bastante diferente”.<sup>38</sup>

Rolf Lauter afirma que não surpreende a forma mordaz como a esfera artística tem tratado temas como a “aparência e a disposição, gestos e expressões, mundo quotidiano e mundo privado, a representação e a intimidade”, numa era em que o comportamento social se centra no domínio público e na apresentação ostensiva; a identidade pessoal, e, por acréscimo, a sua individualidade e intimidade, são cada vez mais assunto de escrutínio político e artístico.

As noções de identidade e autenticidade pessoais e a sua representação pictórica datam do tempo das chamadas *mythical ages*, quando a imagem de uma pessoa era considerada de acordo com as características do ser vivo em si, o que muitas vezes levava a um afastamento face à sua aparência; prática que com o passar dos anos tem vindo a aplicar-se somente a santos ou divindades.

---

<sup>38</sup> Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 24.

A representação nas obras de arte tem vindo a ser alterada ao longo do percurso da história, tendo a autonomia dos artistas, em relação à sua obra, criado uma ideia de uníssono entre o ser humano representado e a sua imagem, ainda que a identidade ontológica seja, hoje em dia, substituída por outras interpretações diversas, assumidas pelos próprios artistas e com objectivos bem definidos.

No trabalho de Jeff Wall, e dentro desta temática, é de grande notoriedade a sua intensa preocupação com o tema da figura como expressão visual e fixa de um ser humano, a que representa não apenas aquela pessoa fisicamente presente, como envolve também a personificação de uma "outra pessoa":

Todas as pessoas nas minhas fotos aparecem não como elas mesmas, mas sim assumindo o papel de outra pessoa, alguém talvez não muito semelhante a elas. Eles estão a representar, portanto eles são "outros".<sup>39</sup>

Lauter ressalva que, apesar dos actores que possuem uma acção performativa nas imagens de Jeff Wall serem "idênticos" à sua aparência física, ao mesmo tempo são essencialmente não idênticos a si mesmo, uma vez que adaptam as suas atitudes de forma a serem outro tipo de pessoas, sendo esta adaptação expressa nos gestos e nas expressões adoptadas, isto é, eles tornam-se, assim, personagens-tipo, que inevitavelmente assumem a pele de outros como figuras, e com isto ainda revelam algo de si próprio.

Tomando a imagem *Dead Troops* como ponto de partida para a discussão acerca da noção de *Sphere of Life* no trabalho de Jeff Wall, Susan Sontag descreve a imagem como sendo "não realista", apesar do trabalho fotográfico o ser; isto pelo facto de que as pessoas mortas representadas na imagem se encontrarem a falar, o que na vida real seria impossível. Contudo, Sontag vai para além desta observação, e dissectiona a imagem em vários acontecimentos que vão surgindo em simultâneo, realçando a convivência

---

<sup>39</sup> All the people in my pictures appear there not as themselves, but are playing the part of someone else, someone maybe not very much like themselves. They are performing, so they are "other" - Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 24.

entre os soldados e a atmosfera “quente, convivial e fraterna”; é então nessa sua observação que se percebe a esfera fechada em que aquelas personagens se encontram, realçando que “ninguém está a olhar para fora da imagem”, não existe uma preocupação com o mundo exterior, nem com o que lhes pode ter acontecido de terrível para os ter deixado em tal situação:

Estes mortos estão extremamente com total desinteresse nos vivos: naqueles que lhes tiraram a vida; na testemunha — e em nós.<sup>40</sup>



Fig.8

Perante esta tese apresentada por Sontag, Michael Fried discorda parcialmente, uma vez que Sontag justifica o facto dos soldados não manterem contacto com o mundo exterior e, consequentemente, com o observador, pelo facto de “nós”, enquanto espectadores de algo que indica um cenário de destruição, não termos a capacidade de entender a crueldade dos horrores da guerra, isto é, não somos capazes de entender nem sequer imaginar os horrores pelos quais aquele grupo de soldados passou; Fried, por seu turno, não considera esta justificação por parte de Sontag errada, mas classifica-a como sendo uma forma “perfeitamente plausível de pensar sobre o que está a

---

<sup>40</sup> “These dead are supremely uninterested in the living: in those who took their lives; in witness — and in us.” - Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Nova Iorque apud Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press. p. 33.

acontecer em *Dead Troops Talk*. Ainda assim, Fried sublinha que o facto dos soldados não direcionarem o seu olhar para fora da imagem significa, também, que a fotografia de Jeff Wall é consistente no que diz respeito ao princípio crucial do *tableau* diderotiano, caracterizado pelo uso de motivos e estruturas de absorção, de forma a estabelecer uma ilusão ontológica em que o observador <sup>41</sup> não existe.

Sontag, porém, toca neste ponto, ao referir-se ao soldado afegão que aparece na imagem vasculhando a mala de outro soldado, concentrando-se apenas na sua acção, e na qual nenhum dos outros soldados repara; Fried pega nesta observação, e evoca ainda uma outra questão — o facto de existirem dois mundos distintos na mesma imagem, no mesmo espaço, ou seja, duas *spheres of life*.

Sontag não invoca explicitamente as noções de absorção na sua descrição dos russos, mas observa o “caçador afegão vestido de branco [que está] totalmente absorvido em vasculhar a mochila de alguém [e] de quem os outros não tomam nota”. Na verdade, é como se a imagem de Wall vista por ela representasse dois “mundos” distintos, o dos russos mortos, mas ressurgidos, e o dos afegãos vivos, que ocupam o mesmo espaço pictórico, mas são, de certa forma, invisíveis uns para os outros, embora não invisíveis, aos nossos olhos.<sup>42</sup>

Passando agora para uma outra transparência de Jeff Wall, *Adrian Walker, Artist, Drawing From a Specimen in a Laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver*, datada de 1992, nela podemos observar um homem num laboratório a desenhar o braço e mão humanos a partir de um modelo preservado. Nesta imagem surge bastante

---

<sup>41</sup> Neste sentido a palavra *observador* refere-se ao fotógrafo (ou ao pintor), que de forma a criar a sua imagem observa o modelo humano.

<sup>42</sup> Sontag does not explicitly invoke the notions of absorptions in her description of the Russians, but she does remark on the “white-garbed Afghan scavenger [who is] entirely absorbed in going through somebody’s kit bag [and] of whom they take no note”. In fact it is as if Wall’s picture as seen by her represents two distinct “worlds”, that of the dead but risen Russians and that of the living Afghans, which occupy the same pictorial space but are somehow invisible to one another even as they are both separate from, though not invisible to, our own. - Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press. p. 34.

evidente o estado de absorção em que se encontra Adrian Walker, embrenhado na sua acção, enquanto é fotografado por Wall.



Fig.9

Fried destaca algumas pinturas de Chardin, como sendo de extrema importância para o entendimento e interpretação do estado de absorção presente na imagem de Wall.

Em *Young Student Drawing*, Fried refere a importância da posição do ponto de vista do pintor em relação ao desenhador, retratado no quadro, ainda que, na fotografia de Wall, Adrian apareça ligeiramente mais perfilado além do facto de ser possível ao espectador observar o fruto da acção das personagens, neste caso a execução de um desenho. Outra das pinturas que destaca é *The Young Draftsman*, nela Fried chama a atenção para a forma como o olhar do espectador é direccionado para as mãos do desenhador, o que permite a possibilidade do olhar ir de encontro à ferramenta do desenho utilizada por Adrian. Por último, Fried aponta *The House of Cards* como sendo uma pintura em que o estado de absorção da personagem se torna evidente, realçando ainda o pormenor das duas cartas sobrepostas que aparecem em primeiro plano a sair de uma gaveta, sendo uma um “Valete de Copas”, virada

para o observador, como se a própria pintura, de facto, “estabelecesse um contacto com o espectador”; a outra carta aparece virada de costas para o observador, apresentando a sua parte de trás completamente branca, sugerindo, assim, na visão de Fried, “a consciência fechada do jovem rapaz num estado de absorção perante o seu aparente passatempo mundano”.<sup>43</sup>

Este denominado “estado de absorção” foi o ponto de partida para uma questão, levantada por Martin Schwander em 1994, aquando de uma entrevista a Jeff Wall, onde se discutiram as variáveis do retrato e da absorção, a que conceptualmente o fotógrafo chama de *sphere of life*, evidentes na referida imagem. De modo a tornar mais claro este conceito, deixo na íntegra as palavras de Wall, bem como as de Schwander, da referida entrevista:

Schwander: Com Adrian Walker fez um retrato de um jovem que está concentrado tão intensamente no seu trabalho que parece ser movido para outra “*sphere of life*”.

Wall: Mas eu não acho que seja necessariamente claro que Adrian Walker seja um retrato. Eu acho que existe uma fusão de várias maneiras possíveis de olhar para a imagem genericamente. Uma é que é uma foto de alguém embrenhado na sua ocupação sem prestar atenção, ou respondendo ao facto de que está a ser observado pelo espectador. No interessante livro de Michael Fried sobre absorção e teatralidade na pintura do final do século XVIII, ele fala sobre as diferentes relações entre as figuras nas pinturas e os seus espectadores. Ele identificou um “modo absoritivo”, exemplificando através de pintores como Chardin, em que as figuras se encontram imersas no seu próprio mundo e actividades, e não possuem consciência da construção da pintura nem da presença do espectador. Obviamente, o “modo teatral” era exactamente o oposto. Em imagens absorptivas, estamos a olhar para figuras que parecem não estar a “representar” o seu mundo, apenas “sendo”. Ambos, claro, são modos de desempenho. Eu acho que Adrian Walker é “absortivo”.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> [...] sealed off consciousness of the young man absorbed in his apparently trivial pastime - Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press. p. 39.

<sup>44</sup> Schwander: With *Adrian Walker* you made a portrait of a young man who is concentrating so intensely on his work that he seems to be removed to another sphere of life.

Wall: But I don't think it is necessarily clear that *Adrian Walker* is a portrait. I think there is a fusion of a couple of possible ways of looking at the picture generically. One is that it is a picture of someone engaged in his occupation and not paying any attention to, or responding to the fact that he is being observed by, the spectator. In Michael Fried's interesting book about absorption and theatricality in the late eighteenth-century painting, he talks about the different relationships between figures in pictures and their spectators. He identified an “absorptive mode”, exemplified by painters like Chardin, in which figures are immersed in their own world and activities and display no awareness of the construct of the picture and the necessary presence of the viewer. Obviously, the “theatrical mode” was just the opposite. In absorptive pictures, we are looking at figures who appear not be “acting out” their world, only “being it”. Both, of course, are modes of performance. I think *Adrian Walker* is “absorptive”. - Wall, J. (2007). *Jeff Wall, Selected essays and Interviews*. New York. p. 230.

A partir das próprias palavras do fotógrafo, é determinante retirar a primeira conclusão, ou seja, Wall não considera a imagem de *Adrian Walker* um retrato, surgindo esta linha de pensamento, por parte de Jeff Wall, do facto de este tipo imagens serem, na verdade, uma re-encenação.

Fried sugere, acerca da posição de Schwander, que este talvez tenha sido levado a crer que Wall tenha criado esta imagem, de forma a ser um “retrato ingénuo de um desenhador inteiramente absorvido na contemplação do seu trabalho”; contudo este facto seria altamente improvável, uma vez que o fotógrafo nunca poderia ter registado esta foto com uma pequena câmara para, posteriormente, realizar a ampliação em grandes dimensões a que a imagem foi sujeita. Numa das suas conversas com Els Barents, Wall explica, de forma precisa, a sua posição específica em relação à temática do retrato, que se encaixa de forma adequada à questão do “não-retrato” de *Adrian Walker* :

Tento mostrar essa situação, essa situação liminar, na qual uma pessoa é ela mesma e, ao mesmo tempo, não o é. Essa não-identidade que é o embrião de toda a transformação e desenvolvimento. [...] Uma fotografia revela sempre algo que repousa na sua própria identidade, de uma forma mecânica. É, portanto, por isso que não faço “retratos”.<sup>45</sup>

É crucial entender que esta dualidade de identidade descrita por Wall se encontra fortemente presente na imagem em questão, onde o próprio Adrian Walker encena a sua própria actividade do dia-a-dia; nada para além disso acontece, Adrian está de facto a ser ele próprio, contudo, no seio da sua encenação, deixa, ao mesmo tempo, de o ser, ganhando outra identidade.

Encerro este sub capítulo com a série de Jeff Wall, composta por oito fotografias, *The Young Workers*, que revela a cabeça de oito trabalhadores, homens e mulheres, “fotografados quase com um purismo hiper-realista numa pose estereotipada; as cabeças apresentam-se com a mesma postura, queixo para cima e perfil de três quartos, e os olhos virados para cima. Nas suas íris,

---

<sup>45</sup> I’m trying to show this situation, this “liminal”, or threshold situation, in which a person is both himself and not himself at the same instant. This non-identity which oneself is the germ of all transformation and development. [...] A photo always shows something resting in its own identity in a mechanical way. That’s why I don’t make “portraits”. - Lauter, R. (Ed.) (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 31 .

conseguimos ver o reflexo de pontos de luz rectangulares. Apesar de ser possível diferenciar as figuras em termos de pele e cor de cabelo, estilo de cabelo, tipo facial e demais aspectos fisionómicos, todos eles demonstram o mesmo olhar rígido e imóvel, direccionado para cima. O fundo é sempre de um azul pálido, originando uma associação com o céu”.<sup>46</sup>



Fig.10

Este trabalho, que tem início na época ainda antes do fotógrafo começar a utilizar as suas transparências de grandes dimensões, e que na visão de Lauter, é já por si só uma “tentativa de registar imagens de pessoas modernas que possuam características individuais, sem que essas imagens sejam de modo algum retratos”; o fotógrafo estabeleceu uma forma de imagem humana que não tenta abarcar as características específicas de diferentes indivíduos, mas, por outro lado, focou-se, sim, em destacar a importância do gesto e da posição como elementos secundários, que criam a identidade de cada pessoa nos diferentes domínios da vida pública.

Wall mostra-nos então várias pessoas de origens diferentes, em que a sua semelhança não assenta em termos de aparência mas em termos de pose. A justificação de Lauter perante este facto prende-se com o facto de o “eu”

---

<sup>46</sup> Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 31.



estar escondido por detrás de uma máscara de uma pose adoptada, submetendo a existência física dos trabalhadores à transformação através de expressões faciais, “representando” o início de uma perda de liberdade individual:

Em *The Young Workers* todos se comportam como modelos ou ideais cuja identidade só podem imitar, mas não alcançar. De facto, eles revelam a dicotomia do eu e do “outro” como um padrão comportamental comum da vida actual.<sup>47</sup>

A partir destas figuras o fotógrafo apresenta, então, os vários códigos de linguagem corporal, construindo os corpos e os rostos das suas figuras desde a atitude, gestos e expressões faciais.

---

<sup>47</sup> *The Young Workers* all behave like role models or ideals whose identity they can only mimic but not achieve. In fact, they reveal the dichotomy of the self and the “other” as a common behavioral pattern in life today. - Lauter, R. (Ed.) (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 31.

## 3 - Fotografia e Cinema

### 3.1 Encenação e movimento

Ao estudar as entrevistas e escritos de Jeff Wall é bastante evidente que o seu trabalho fotográfico tem uma forte componente no que diz respeito à encenação, seja ela de espaços, acontecimentos ou mesmo pessoas; esta última leva-nos, conseqüentemente, à questão do movimento. A força dialética do seu trabalho é alcançada através da ligação entre vários elementos — historia, narrativa, história da arte e acontecimentos diários — com o presente, criando, assim, um sentido magistral para a imagem.

Estes elementos chave no trabalho de Jeff Wall prendem-se com a própria utilização do meio fotográfico: “Escusado será dizer que uma imagem por si só já tem algo de narrativo em si. Dado que a narrativa é um elemento objectivo do *medium*, temos de aceitar que somos inevitavelmente apanhados na narrativa. Não há regras que digam o que deve ser a narrativa num trabalho individual. Na minha cabeça, a narrativa precede a narração real de uma história, e eu talvez não tenha nada a dizer. Eu simplesmente presumo que o meu trabalho, em parte, tenha uma forma narrativa, que deriva da própria natureza da fotografia”.<sup>48</sup>

Conseguimos, então, entender Jeff Wall como um *storyteller*, alguém que, através das suas imagens, e manipulando os elementos, faz passar ao espectador algo que perante ele se revela. Essa narrativa é inerente ao *medium* fotográfico, e Jeff Wall consegue com ela criar uma complexa matriz de experiências históricas, e da sociedade actual; traz-nos histórias de pessoas, no seu *habitat*, e cruza-as com a forma diária, ou “mágica”, com que elas interagem entre si e com o espaço. No âmbito da encenação, a memória tem um lugar imprescindível no trabalho do artista, e, neste contexto, parece

---

<sup>48</sup> Jeff Wall numa entrevista com Heinz-Norbert Jocks: “Judd plus Flavin plus ein Foto” em: *Kunstforum International*, Vol. 144, (March-April, 1999), p. 234.

pertinente a afirmação de Jacques Derrida: “a memória está alinhada com o futuro, ela constitui a presença do presente. A “retórica da temporalidade” é a retórica da memória”<sup>49</sup>, uma vez que parte da sua metodologia consiste em recriar cenas observadas no decorrer do seu dia a dia, e é aí que, segundo o artista, começa a sua fotografia, no simples acto de observar, para que depois possa meticulosamente recriar a imagem existente na sua memória.

Na encenação, as personagens que figuram nas suas imagens são em grande parte anónimas, e adoptam o papel de actores ou figurantes; consequentemente, os lugares são também eles “decorados”, e preparados, de forma a dar a perspectiva de um outro mundo que irá figurar nas suas imagens; a sua memória, subjectiva e colectiva, bem como o constante horizonte expandido da experiência, são transpostos para a imagem de forma precisa e subtil. É neste “utilizar da memória” que Jeff Wall consegue com que o passado se “presentifique” no contexto do tempo presente, e, consequentemente, o espaço e o tempo sejam parcialmente superados, ou seja, a imagem subjectiva do mundo emerge nas suas fotografias como uma visão intemporal. Rolf Lauter afirma, por seu turno, que quando Jeff Wall desenvolve o seu trabalho, “nunca começa com um conceito ou ideia fixa, em vez disso, intuitivamente parte de fragmentos de memórias e imagens de um certo período espacial, temporal, perceptivo e estético, registado na sua memória a longo ou curto prazo. Eles relacionam-se com um lugar em particular, com uma ou mais figuras específicas, ou com situações específicas ou recolhas de universos pictóricos da história da arte”.<sup>50</sup>

Wall encontrou no cinema uma forma de escapar às limitações de representação com que se deparou na fotografia enquanto arte, uma vez que no cinema existe uma espécie de aceitação de que é possível uma conjugação entre o aspecto documental da fotografia e a performance, e a encenação, características no cinema. Foi nesta forma de arte que Wall encontrou o seu

---

<sup>49</sup> Derrida, J. (1986). *Memoires for Paul de Man*. Nova Iorque apud Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 14.

<sup>50</sup> Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 14.

primeiro modelo, que lhe forneceu as ferramentas necessárias para “quebrar” a estética fotográfica, sendo influenciado por realizadores como Bergman ou Antonioni. A fotografia, no seu envolvimento cinematográfico, aceita um tipo de performance bastante superior se comparada à própria fotografia em si; as cenas são filmadas sem “aparecerem” como tal, isto é, o espectador não tem a percepção de estar perante uma representação. Enquanto assistia a vários filmes, o fotógrafo afirma que aprendeu bastante “sobre a relação entre a performance, encenação, design, composição e fotografia”<sup>51</sup>, e ficou claro também para ele que a ausência de uma narrativa era um atalho que iria evitar a todo custo.<sup>52</sup> Contudo, e talvez encontrando aqui uma pista para o aspecto grotesco da sua obra, Wall, numa entrevista com Jean-François Chevrier, afirma que esse “novo mundo”, que se abriu perante ele, está relacionado com algumas das conquistas da pintura até então — a fusão entre o documental e o imaginário. Neste contexto, a afirmação de Godard sobre o cinema parece-me oportuna: “Uma filmagem documental só é interessante se for colocada num contexto ficcional, mas a ficção só é interessante se for realçada por um contexto documental”.<sup>53</sup>

Apesar de tudo, não é com a intenção de fazer cinema ou tentar reproduzir *movie stills* que Wall “realiza” as suas imagens; é sobretudo no interesse de desenvolver uma nova metodologia que Wall centra o seu foco. Para Wall, a cinematografia “refere-se simplesmente às técnicas normalmente utilizadas na realização de imagens em movimento: a colaboração com performers (não necessariamente “actores”, como mostrou o neo-realismo cinematográfico); as técnicas e os equipamentos, que os cinematógrafos inventaram, construíram e improvisaram, e a abertura para diferentes temas, maneiras e estilos.”<sup>54</sup> Em relação à fotografia, o cinema estabelece dois pontos

---

<sup>51</sup> Brougher, K. (1997). *Jeff Wall*. Los Angeles. p. 18.

<sup>52</sup> Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 16 .

<sup>53</sup> Godard, J.L. apud Brougher, K. (1997). *Jeff Wall*. Los Angeles. p. 25.

<sup>54</sup> Wall, J. (2003) “Frames of Reference” em Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel. p. 446

fulcrais na criação artística, a saber, a colaboração e a preparação, e é a partir destes que Wall estabelece a base para a sua abordagem, abordagem essa que lhe permite executar uma fotografia desprendida de ideias recorrentes ou dominantes, ainda que seja um denominador comum no seu trabalho a procura de “expandir os recursos da criação da imagem em si”<sup>55</sup>. Aquando da construção das suas cenas, surge o que o próprio fotógrafo denomina de “micro-gestos” — “nas minhas imagens existem bastantes gestos não gestuais, ou muito pequenos, compulsivos, a que chamo de “micro-gestos”.<sup>56</sup> Ao observarmos imagens como “Mimic”, é perceptível a presença desse fenómeno; os gestos observados na imagem são quase como que automáticos, sente-se algo de compulsivo na sua acção/encenação, e assumem um cariz profundamente social; acerca de “Mimic”, Jeff Wall refere que aqueles gestos “provêm de algum lugar profundamente social, algum lugar onde eu principalmente não me identifico com o tal inconsciente do individual”, e continua ainda, esclarecendo:

O abusivo *lumpemproletário* branco em *Mimic*, por exemplo, está a fazer um gesto, puxando o canto do seu olho numa imitação de um olho Oriental. Na dramatização desse momento para mim, eu pensei nisso a acontecer tão rapidamente que ninguém na imagem está realmente ciente disso. O gesto do homem branco desenvolve-se com extrema rapidez a partir da sua própria personalidade, e ele não tem controlo sobre essa expressão. Isso tem um carácter automático, compulsivo...Quando este tipo de homem em particular sofre certos tipos de stress, estimulação ou provocação, este tipo de coisas emerge. Eu não o considero acidental; é determinado pela totalidade social, mas tem de partir de um corpo individual.<sup>57</sup>

Wall entende que existem, de facto, meios de introduzir uma espécie de teatro ou artifício na fotografia, e ficou claro que, ao percebê-lo, conseguiu criar uma ponte entre esta espécie de anti-teatralidade e o estilo documental presente na fotografia de rua; sobre este tema, Michael Fried afirma que é particularmente interessante “a maneira pela qual o apelo ao social é

---

<sup>55</sup> Galassi, P. (2007) *Jeff Wall*. New York: The Museum of Modern Art. p. 13.

<sup>56</sup> Barents, E. (1987), “Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a conversation with Jeff Wall” apud *Jeff Wall: Transparencies*. Nova Iorque. p. 102.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 197.

simultaneamente um compromisso com um ideal estrito e original de antiteatralidade”.<sup>58</sup>

Ao observar imagens como *Milk*, é possível encontrar um aspecto de violência social, dado que a sua criação deriva de acontecimentos que presencia na rua. Através da representação do “movimento congelado”, o fotógrafo não só “congela” o pensamento do observador, permitindo que a imagem se revele enquanto tal, como também retira o movimento do mundo da física, dando ao observador a oportunidade de pensar o impossível; em *Milk*, um acontecimento mundano é retirado do seu tempo para ser enquadrado e colocado num contexto de intemporalidade. É talvez esta uma das grandes particularidades na obra de Jeff Wall — a manipulação do movimento — através da subtração da sua natureza: a continuidade; congelando-o, e permitindo, assim, à fotografia firmar uma posição de exclusividade em relação ao cinema.



Fig.11



Fig.12

Ainda que a influência do cinema na sua fotografia possa parecer uma contradição, particularmente nas imagens que procuram representar o movimento, o facto é que, por via do uso da técnica da performance, o

---

<sup>58</sup> Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press. p.237

movimento vem a ser desapropriado da sua natureza, através do seu “congelamento” na imagem; o poder da imagem congelada concentra a qualidade de imobilização daquelas fotografias, que aparentemente se movem, aí se aproximando do cinema. Percebemos a mestria com que Wall separa os dois meios artísticos, e, mais importante ainda, a sua relação com o meio fotográfico, aliado ao movimento, dependendo este da encenação e preparação de todos os elementos que fazem parte do processo de criação das suas imagens.

No seu ensaio *Concerning “The Photographic”*, Raymond Bellour explica, com base em imagens de Wall, a relação da fotografia com o cinema; “olhando para *Blind Window*, é possível observar a sua abertura, tapada por placas de madeira, que poderia representar a própria fotografia em toda a sua dimensão temporal imutável, não fosse a apresentação na caixa de luz que Wall utilizou desde o início, dotando as suas imagens de uma certa qualidade particular de vibração e de densidade, o que, neste caso, confere qualidades de movimento à imagem em questão. No extremo oposto, a série fotográfica *Partial Account*, com as suas nove imagens mais uma décima (que é dividida em dois, como se tivesse sido mal cortada do último fotograma do rolo da película), intensifica o efeito pela variação de um fotograma para o próximo, que se estende para os espaços entre eles, e conecta a representação de atos e gestos num cenário semelhante a um *tableau*”.<sup>59</sup>

Nesta peça bipartida de grandes dimensões, são apresentadas imagens de diferentes cenas de rua; pela primeira vez Jeff Wall rejeitou o conceito de concentração de vários elementos numa única imagem, utilizando uma série de imagens de modo a criar uma espécie de dispositivo narrativo, dando a sensação de estarmos perante a fita de um filme onde as imagens individuais nos tentam contar uma história. Contudo, as imagens que nos são apresentadas em *Partial Account* foram registadas em diferentes locais e de diferentes maneiras: ângulos diferentes, distâncias diferentes e até tempos de

---

<sup>59</sup> Bellour, R. Concerning “The Photographic”. In Beckman, Karen & Ma, Jean (Eds.). (2008). *Still Moving: Between Cinema and Photography* (pp. 253-273). Durham. p. 257.

obturações diferentes, resultando numa pouco óbvia relação entre elas, formando uma espécie de *storyboard*, embora pouco claro. Depois de analisar as imagens, torna-se claro que os dois elementos chave desta narrativa são os encontros entre o homem e a mulher retratados, sendo as outras imagens uma forma de nos mostrar o caminho para esse encontro ou, pelo contrário, a sua negação. As imagens de *Partial Account* foram registadas nas ruas da cidade de Vancouver, numa terça-feira, dia 21 de Janeiro de 1997, entre as 9:35 e as 15:22; a partir destes factos, é possível concluir que existem intervalos maiores ou menores, relativamente aos espaços temporais entre quais as fotos foram realizadas, sendo que, então, as cenas desta narrativa estão separadas por períodos “nulos”, algo que não acontece no cinema, onde as imagens são separadas por unidades iguais de tempo.<sup>60</sup>



Fig.13

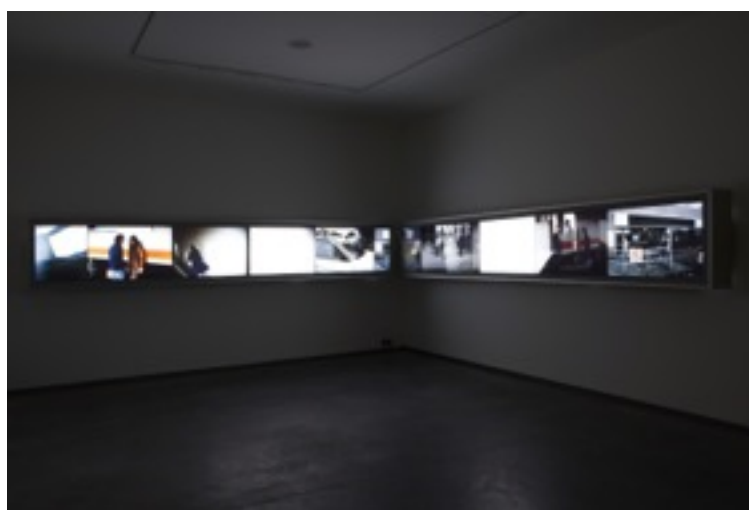


Fig.14

---

<sup>60</sup> Lauter, R. (Ed.) (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 92.



### 3.1.1 Do *punctum* da fotografia ao movimento do cinema

No ano de 1980, Roland Barthes publicou o seu ensaio sobre fotografia — *A Câmara Clara* —, nele o filósofo francês evoca uma questão que tem vindo a ser tema de discussão no domínio da fotografia, ou seja, a existência do *studium* e do *punctum*. Barthes refere-se a estes dois elementos como aquilo que, para ele, está na base do interesse criado por uma fotografia.

Barthes recorreu ao latim de forma a dar nome aos conceitos que desenvolveu, deste modo, o *studium*, numa imagem fotográfica remete para a área da própria cena registada, tudo o que está lá e que comunica ao espectador a informação necessária para que possa, através do seu conhecimento e cultura, identificar o espaço; no seu ensaio, Roland Barthes exemplifica com as fotos de uma reportagem fotográfica feita na Nicarágua, da autoria de Koen Wessing, datada de 1979, durante uma revolta no país; Barthes refere que:

[...] esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos conseguido, consoante a arte ou a sorte do fotógrafo, mas remete sempre para uma informação clássica, a insurreição, a Nicarágua, e todos os signos de uma e outra: combatentes pobres, vestidos à civil, ruas em ruínas, mortos, dores, o sol, e os olhos índios graves.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Barthes, R. (2006). *A câmara clara*. Lisboa. p. 34.



Fig.15

O *studium* tem ainda a particularidade de poder intervir com a emoção do observador, ainda que esta seja gerada através de “um circuito razoável de uma cultura moral e política”<sup>62</sup>, um sentimento que desperta um interesse geral, isto é, participamos na imagem de um ponto de vista cultural, atendendo às figuras, gestos, cenários e acções.

Tendo em conta o *studium*, passemos então para o segundo elemento, que o filósofo francês refere no seu ensaio como *punctum*. Este segundo elemento tem um “comportamento” que difere do primeiro relativamente à sua análise na imagem fotográfica; enquanto o *studium* depende inteiramente da “consciência soberana” por parte do observador, ou de um conjunto de coisas ou situações, que o levam a identificar uma cena ou lugar específico, o *punctum*, por outro lado, não é algo que seja procurado pelo observador; de outro modo, “é ele que salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me”<sup>63</sup>, é acutilante, e a sua presença tem valor por si só. Por outro lado também não parte da intenção do fotógrafo mostrar esse detalhe, uma vez que o filósofo afirma que, para o fotógrafo, o *punctum* não existe, ele apenas ocorre no campo do objecto fotografado, o que para Michael Fried significa que “é um

---

<sup>62</sup> *Ibid.*.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 35.

puro produto do evento fotografado”<sup>64</sup>; Barthes justifica-se afirmando que “o fotógrafo não consegue deixar de fotografar o objecto parcial ao mesmo tempo que fotografa o objecto total”<sup>65</sup>, de outra maneira pode dizer-se que é o “artefacto” do encontro entre o produto desse evento e um observador em particular. Roland Barthes mais uma vez recorreu ao latim de forma a conseguir encontrar uma palavra que remetesse para essa sensação que ele considera quase como se fosse uma picada, uma marca feita por um instrumento aguçado, “pontuando”, assim, a imagem: “essas marcas, essas feridas são precisamente, pontos”<sup>66</sup>, e é nesta ideia de pontuação que o filósofo encontra o termo *punctum* — “porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)”.<sup>67</sup>

Contudo existem imagens que estão desprovidas de *punctum*, posicionam-se unicamente no campo do *studium*, ficando, assim, à mercê de um “interesse geral delicado”<sup>68</sup>, agradam ou não agradam, ou seja, são alvo de um gosto inconsequente; não se relacionam com o observador de um modo fascinante, apenas despertam um interesse vago, o mesmo que se sente por “pessoas, espectáculos, vestidos e livros que achamos *bem*”.<sup>69</sup> A condição de conhecer as intenções do fotógrafo e discuti-las, compreendê-las ou aprová-las, faz parte da cultura, a que se liga o *studium*; através destas variáveis, é possível ao *Spectator* encontrar o *Operator*, e “viver os seus pontos de vista, que criam e animam as suas práticas, mas, de certo modo, vivê-los

---

<sup>64</sup> Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press. p. 100.

<sup>65</sup> Barthes, R. (2006). *A câmara clara*. Lisboa. p. 58.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>67</sup> *Ibid.*.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>69</sup> *Ibid.* [sublinhado do autor].

inversamente, segundo o querer de *Spectator*<sup>70</sup>; contudo, o observador pode reconhecer estas variáveis (com a função de informar, representar, surpreender, dar significação, provocar desejo), de forma mais ou menos prazerosa, “investindo” assim o seu *studium*.

Roland Barthes, relativamente ao cinema, tem uma opinião diferente em relação ao *punctum*; no cinema não é possível acrescentar à imagem este elemento, justificando a sua afirmação com base no tempo; o autor francês afirma que “diante do ecrã, não pode fechar os olhos; se o fizesse, ao voltar a abri-los não encontraria a mesma imagem”<sup>71</sup>, estando sujeito à voracidade contínua, característica do cinema, o que para ele surge como uma contrariedade face à “elaboração mental”. Ainda assim, Barthes reconhece no cinema “um poder que, à primeira vista, a Fotografia não possui”<sup>72</sup>, referindo-se ao ecrã, em contraposição com o quadro, e à sua capacidade de ser uma espécie de esconderijo, uma vez que a personagem que sai do ecrã continua a viver, estando, então, na presença de um campo cego; no entanto, no campo da fotografia, o autor refere que “não sente qualquer campo cego: tudo o que se passa no interior do quadro morre por completo, uma vez ultrapassado esse quadro”<sup>73</sup>; é certo que acerca deste tema, definido por “campo cego”, as imagens de Jeff Wall têm algo a dizer.

Antes de analisarmos a questão do “campo cego” no trabalho de Wall passemos, primeiro, à questão da presença do elemento *punctum* nas suas imagens fotográficas. Acerca desta temática, entre o trabalho de Wall e o *punctum* de Barthes, Gregor Stemmrach, no seu ensaio *Between Exaltation and Musing Contemplation: Jeff Wall's Restitution of the Program of peinture de la vie moderne*, afirma que, de facto, não pode existir um conceito de *punctum* Barthesiano no trabalho do fotógrafo canadiano, devido ao grau de controlo

---

<sup>70</sup> *Ibid.*.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.65

<sup>72</sup> *Ibid.*.

<sup>73</sup> *Ibid.*.

artístico que Wall exerce sobre o seu conteúdo; contudo sugere que existe algo a que se possa chamar de uso artístico da ideia de *punctum*. Deste modo, creio que as questões da preparação e encenação no trabalho de Jeff Wall, herdadas do cinema, possam estar na origem da inibição da ocorrência do *punctum*, uma vez que são estas variáveis, imprescindíveis ao desenvolvimento metodológico do seu trabalho, que fazem com que exista o tal “grau de controlo artístico” que, para Stemmrigh, resulta numa impossibilidade de ocorrência do *punctum* barthesiano. Ainda assim, existe uma variável que Jeff Wall não pode controlar e que, repetidamente, pauta as suas imagens; refiro-me à questão do movimento, pois, apesar de poder controlar a disposição espacial, e até as poses de quem figura nas suas imagens, o movimento “orgânico” é algo que não lhe é possível fazer. Exemplifiquemos com *Milk*; um homem destrói um pacote de leite, fazendo com que o seu conteúdo se espalhe pelo espaço, organicamente, sem sentido de controlo; nessa imagem, altamente controlada do ponto de vista artístico, o movimento desse líquido surge como o *punctum*, é ele que nos salta à vista e trespassa como uma seta, é na explosão desse líquido que o sentimento de tensão é identificado, passando para o homem retratado e, imediatamente, para o observador. É o próprio fotógrafo que afirma a importância do papel que o líquido, ou qualquer outro movimento orgânico, possui no seu trabalho; no seu ensaio *Photography and Liquid Intelligence*, datado de 1989, Wall afirma:

Em *Milk*, como em algumas das minhas outras fotos, uma parte importante é desempenhada por formas naturais complexas. A explosão do leite para fora do seu recipiente toma uma forma que não pode ser facilmente descrita ou caracterizada, mas provoca muitas associações. Uma forma natural, com os seus contornos imprevisíveis, é uma expressão de metamorfoses infinitesimais de qualidade. A fotografia parece perfeitamente adaptada para representar esse tipo de movimento ou forma. Acho que isso acontece porque o carácter mecânico da abertura e fecho do obturador — o substrato da instantaneidade que persiste em toda a fotografia — é o tipo de concreto movimento oposto, por exemplo, da fluidez de um líquido. Há uma relação lógica, uma relação de necessidade, entre o fenómeno do movimento de um líquido e os meios de representação. E pode dizer-se que esse é o caso das formas naturais em geral: elas são convincentes quando são vistas numa foto porque a

relação entre elas e toda a construção, todo o aparato e instituição da fotografia, é certamente emblemática do dilema tecnológico e ecológico em relação à natureza.<sup>74</sup>

Penso que seja oportuno fazer uma ponte acerca do movimento na Fotografia e no Cinema, e a relação com o *punctum* de Roland Barthes. Na esfera cinematográfica, Barthes afirma que a existência do que intitula de *punctum* não é possível; este facto, como acima explicado, deve-se à voracidade com que o ecrã apresenta as imagens, fazendo com que o observador não possua o tempo necessário à observação cuidadosa da imagem; todavia, penso que seja pertinente afirmar que se o *punctum* se pauta por algo que “trespassa o observador como uma flecha”, e que vai para além daquilo que o fotógrafo pretende ou teve intenção de registar, então, na imagem cinematográfica, aquilo que trespassa o observador é, de facto, o movimento. É no movimento que o *punctum* passa a estar presente no cinema, é nele que o observador foca a sua atenção, independentemente do espaço onde se encontra e desenrola a acção.

Mais uma vez a relação de Wall com o cinema possibilita-lhe encontrar um espaço onde lhe é possível afirmar a existência do elemento a que Roland Barthes chama de *punctum*. A apropriação de variáveis cinematográficas, como a preparação, a encenação e a colaboração para a realização das suas imagens, permite a Wall um maior controlo sobre a acção que ocorre nas situações que recria; contudo, é na impossibilidade de controlo sobre certos aspectos, como o movimento natural e orgânico, que as imagens de Wall

---

<sup>74</sup> “In *Milk*, as in some of my other pictures, an important part is played by complicated natural forms. the explosion of the milk from its container takes a shape which can't easily be described or characterized, but which provokes many associations. A natural form, with its unpredictable contours, is an expression of infinitesimal metamorphoses of quality. Photography seems perfectly adapted for representing this kind of movement or form. I think this is because the mechanical character of the action of opening and closing the shutter — the substratum of instantaneity which persists in all photography — is the concrete opposite kind of movement from, for example, the flow of a liquid. There is a logical relation, a relation of necessity, between the phenomenon of the movement of a liquid, and the means of representation. And this could be said to be the case with natural forms in general: they are compelling when seen in a photograph because the relation between them and the whole construct, the whole apparatus and institution of photography, is of course emblematic of the technological and ecological dilemma in relation to nature.” - Wall, J. (1989). *Photography and Liquid Intelligence*. apud Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel. p. 439.

conseguem trespassar o observador, e fazer saltar aos olhos o que se denomina por esse elemento Barthesiano, o *punctum*.

Retomamos agora a temática do campo cego: em *A Câmara Clara*, Roland Barthes afirma que uma das características do cinema é o facto de este possibilitar às suas personagens uma vida para lá do ecrã, as personagens saem do ecrã, e, por consequência, da vista do observador, mas continuam vivas. No domínio da Fotografia, este facto é posto em causa pelo filósofo francês, afirmando que a “imagem fotográfica é definida como sendo imóvel não apenas porque as personagens que nela habitam não se mexem mas porque também não saem de lá: estão anestesiadas e fixadas, como se fossem borboletas”<sup>75</sup>, no entanto, e mais uma vez, o *punctum* quebra essa anestesia e “faz sair fantasmaticamente”<sup>76</sup> a personagem da fotografia, atribuindo um campo cego a essa imagem fotográfica. Fazendo, então, a ponte com as imagens de Jeff Wall, onde o *punctum* surge no movimento e na congelação do mesmo, e até mesmo na direcção de certos olhares, é correcto afirmar que existe, de facto, uma espécie de continuidade na imagem que proporciona a existência de um campo cego, algo que continua a viver para além da imagem, algo que comunica com o observador, e que revela que aqueles instantes de segundo, necessários para o registo da fotografia através da câmara fotográfica, permanecem “vivos”.

Sendo fortemente influenciado pelo cinema, aquando da criação das suas imagens, Wall encontrou também uma metodologia expositiva que fortalece a relação das imagens com o observador. As suas famosas caixas de luz surgem como grandes ecrãs que, embora estáticos, conferem às imagens uma forte componente aliada à questão do movimento, permitindo, assim, de forma mais acutilante, que o *punctum* salte da imagem em direcção ao observador. Este tema referente às caixas de luz e à metodologia expositiva de

---

<sup>75</sup> Barthes, R. (2006). *A câmara clara*. Lisboa. p. 65.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 67.

Jeff Wall será desenvolvido mais à frente noutro capítulo, onde regressarei a este tema.



## 4 - Fotografia e Verdade

### 4.1 A apropriação do conceito de Verdade em Nietzsche ou uma estética da Verdade

Segundo Nietzsche, a origem da verdade começa com a criação de princípios, os quais são fixados a partir de um determinado momento, estabelecendo o que, doravante, é considerado como “verdade”, isto é, “é inventada uma designação das coisas tão válida como vinculativa”<sup>77</sup>, princípios estes que produzem as primeiras leis da verdade através da legislação da própria língua, onde se gera a “colisão” a verdade e a mentira.

A superação da mentira e da verdade, em sentido extramoral, radica no uso dos conceitos produzidos pela língua, onde a mentira “utiliza as designações válidas, as palavras, para fazer com que o irreal pareça real”; esta colisão pode ser observada repetidamente nas imagens de Jeff Wall, através das situações encenadas, dos característicos *micro-gestures*, e da sua abordagem ao que o próprio designa de *near-documentary*, evidenciando-se, por exemplo, no retrato de Adrian Walker; este retrato, apesar de em tudo se parecer com um retrato espontâneo, Wall afirma que o retrato, em si, e naquele exacto momento, fora encenado, porém nada do que está naquela imagem é diferente do que se passava quotidianamente, quando Adrian se encontrava no seu gabinete, e que consiste numa colaboração entre o fotógrafo e Adrian Walker para re-criar uma situação com grande atenção aos detalhes, de modo a converter-se numa construção pictórica.<sup>78</sup>

Wall cria uma imagem que parte de uma situação da “vida real” [sublinhado nosso] (verdade) e com ela constrói uma encenação pictórica em que o irreal consegue espelhar o real (mentira); porém, ao afirmar a re-encenação de tal situação, consegue pôr de parte a designação de “mentira”

---

<sup>77</sup> Nietzsche, F. (1873). *Obras Escolhidas: O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo. Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*. Marques, A. (intro). Lisboa. p. 217.

<sup>78</sup> Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press. p. 41.

aliada à sua criação, fazendo com que o observador “não receba ilusões como se fossem verdades”<sup>79</sup>, aí se estabelecendo a criação do conceito de *near-documentary*.

Talvez encontremos em Wall um papel semelhante a um onomaturgo, uma vez que este constrói para si a sua própria linguagem, “recorrendo às mais ousadas metáforas para conseguir a representação da sua expressão”.<sup>80</sup> À semelhança de Nietzsche, para quem uma “uma estimulação nervosa traduzida numa imagem” é “uma transposição completa de uma esfera para outra”, Wall transfere a absorção do campo do “não visível” para o campo visível, “tal como o som enquanto figura de areia, o enigmático X, da coisa em si é tomado uma vez como estimulação nervosa, depois como imagem, finalmente como som”.<sup>81</sup>

Utilizando ainda o retrato de Adrian Walker como exemplo, Wall cria nesta imagem o seu próprio conceito de “objecto e situação” retratados, porque, segundo Nietzsche, “todo o conceito emerge na igualização do não igual”; sendo assim, poderá então afirmar-se que aquela imagem, em específico, parte de um conjunto de situações que existiram anteriormente, naquele mesmo espaço com aquela mesma pessoa, em que Wall se baseou, igualizando-as, de forma a criar uma encenação o mais fiel possível às outras situações anteriormente vividas, criando o seu conceito relativamente àquela situação ilustrada na imagem fotográfica; podemos, então, concordar com Nietzsche, ao afirmar que “o descurar do individual e do real dá-nos o conceito”.

Se a verdade consiste num “exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, numa soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas transpostas e

---

<sup>79</sup> Nietzsche, F. (1873). *Obras Escolhidas: O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo. Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*. Marques, A. (intro). Lisboa. p. 218.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 219-220.

adornadas”<sup>82</sup> estamos perto de entender o trabalho de Jeff Wall como verdade pertinente através da criação de conceitos por ele criados e apresentados?

Nietzsche refere que através da utilização de mentiras estabelecidas como convenções, e metáforas, utilizadas ao longo de séculos, o homem atingiu um estado de “não consciência”; perante a utilização de tais convenções atinge, então, o sentimento da verdade:

Deste sentimento de ser obrigado a designar uma coisa como “vermelha”, uma outra como “fria”, uma terceira como “muda”, desperta uma inclinação moral relativa à verdade: a partir da oposição ao mentiroso em que ninguém confia, que todos excluem, o homem prova a si próprio o carácter digno, fiável, e útil da verdade.<sup>83</sup>

Voltando ao Retrato de Adrian Walker como exemplo, nele Jeff Wall cria o conceito acerca daquela situação, e até mesmo daquela personagem (Adrian Walker) enquanto estudante, como diria Nietzsche: “a ilusão da transposição artística de uma estimulação nervosa em imagens é, se não a mãe, pelo menos a avó de todo o conceito”, isto porque a criação do conceito (ou seja, a igualização do não igual) só pode acontecer se, de facto, o homem conseguir transportar as suas metáforas para o universo imagético. Porém, não quer isto dizer que estejamos então perante uma situação de “verdade”, uma vez que esta só é tida como tal quando tais conceitos, que a constroem, são utilizados tais como são designados, tal como se apresentam. A partir de Nietzsche, Jeff Wall utiliza “uma delicada matéria, a dos conceitos”, que ele constrói a partir de si próprio.

Será a “verdade” um veículo para o “jogo” que Jeff Wall cria com o observador das suas imagens, lembrando-o constantemente que, enquanto homens, esquecemos as metáforas intuitivas originais, enquanto metáforas, e tomamo-las pelas próprias coisas? Jeff Wall faz a ponte entre a “verdade”, pois na sua obra o observador tem o papel de outro qualquer ser, que não o homem, isto porque a sua obra coloca em questão uma suposta universalidade

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 222.

da verdade, já que segundo Nietzsche, não existe verdade em si, sendo com as referidas variáveis que se constroem as suas imagens, que ele se distancia do observador e revela que “aquela verdade”, existente na sua imagem, não é mais do que apenas a “sua” verdade, a sua criação de tal conceito, e que, por isso mesmo, não é universalmente válida, não contendo um único ponto que seja verdadeiro em si, a não ser para ele próprio.

Será válido afirmar que nesta relação entre Jeff Wall e o observador existe um jogo de percepções, onde Jeff Wall expõe a sua percepção através da construção metódica das suas imagens; porém não expõe a sua percepção como sendo uma verdade universal, ou, uma “percepção correcta”, uma vez que tal seria impossível; segundo Nietzsche, “a questão quanto a saber qual das duas percepções do mundo é a mais correcta é uma questão totalmente absurda, pois para ser respondida deveria já ser medida com o padrão da percepção correcta, isto é, com um padrão que não existe”.<sup>84</sup> Sendo assim, pode-se encontrar nas suas imagens uma construção metódica de modo a criar um conceito de certa situação, contudo, apesar de tal construção, não poderá ser válido afirmar que Jeff Wall não nos apresenta a verdade, ou, de outro modo, uma verdade, através das suas imagens.

Ainda acerca da percepção, e da relação entre sujeito e objecto, o filósofo alemão explica o porquê da impossibilidade de existência de uma “percepção correcta”, e o porquê de a considerar um “absurdo cheio de contradições”<sup>85</sup>:

[...] porquanto entre duas esferas absolutamente distintas, como entre sujeito e objecto, não existe nenhuma casualidade, nenhuma correcção, nenhuma expressão, mas quanto muito uma relação estética, ou seja, uma transposição aproximada, uma tradução que segue o original de forma balbuciante para uma língua totalmente desconhecida: para o que, em todo caso, é necessária uma esfera intermediária e um poder intermediário livremente poético e inventivo.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>85</sup> *Ibid.*.

<sup>86</sup> *Ibid.*.

Nietzsche recorre, então, à arte, enquanto esfera intermediária, possuidora do tal “poder livremente poético e inventivo”<sup>87</sup>, em que só ela consegue fazer a ponte entre as duas esferas, absolutamente distintas, em que a única casualidade entre si está apenas na relação estética. A arte tem, então, esse poder, uma vez que nela o homem:

Não pára de confundir as classes e células dos conceitos ao propor novas transposições, metáforas e metonímias, ao mostrar constantemente o desejo de configurar o mundo já existente do homem desperto de modo tão colorido, desconexo e inconsequente, aliciante e sempre novo, tal como o é o mundo dos sonhos. No fundo, o homem vígil só tem a certeza de estar desperto devido à teia dos conceitos sólida e regular, e precisamente por isso cai às vezes na crença de que está a sonhar quanto esta teia de conceitos é ocasionalmente rasgada pela arte.<sup>88</sup>

Encontramos, ao longo da extensa obra de Jeff Wall, imagens onde podemos afirmar claramente que os conceitos e metáforas nelas apresentadas foram propositadamente confundidos, configurando o mundo de uma outra maneira, o que não significa, porém, que tal deva ser encarado como mentira ou não-verdade, uma vez que os conceitos estão lá, confundidos é certo, mas, de qualquer maneira, não seria correcto afirmar que a verdade não se encontra em tais imagens; quanto muito, podemos deparar-nos com falta de realidade, mas não de verdade; imaginemos uma qualquer personagem mítica, peguemos no unicórnio, só existente na capacidade imaginativa do homem; todos aqueles que conheçam o seu conceito serão capazes de conceber mentalmente tal figura, havendo, portanto, uma igualização de várias formas, para se poder concluir e realizar o conceito acerca desta figura, fazendo dela uma figura verdadeira.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*.

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 228-229.

## 4.2 - A Verdade como Máscara

Do latim *persona*, a palavra máscara surge de modo a definir as qualidades do ser representado, isto é, ao usar uma máscara, o representante deixa de lado uma personalidade quotidiana, de modo a assumir as qualidades do ser representado, ou seja, da personagem.

A utilização de máscaras não se prende apenas com o uso do objecto em si, podendo existir também máscaras invisíveis, utilizadas como meio de enfrentar diversas situações bastante recorrentes no dia-a-dia. Ao pensar no indivíduo comum, a sua identidade própria é constituída por vários tipos de personalidade, que se vão revelando, ou escondendo, de acordo com o ambiente envolvente onde este se insere.

A imagem fotográfica, por si só, já possui uma certa conexão com a verdade num âmbito social, sendo assumida como a imagem verdadeira, ou documento, que permite ao observador encontrar a realidade registada no passado:

[...] baseada numa referência espaço-temporal das nossas vidas, começa dentro das nossas casas, com a nossa família, com os nossos amigos, e estende-se deste contexto até à sociedade, nas principais frentes comunicativas que usam a imagem como portadora de uma verdadeira restituição da identidade do sujeito, do acontecimento, do facto ou do objeto. Tanto os artistas, como a indústria da comunicação, encontraram na imagem a “prova perfeita” para a ultrapassagem das aparências, criando e insinuando, desse modo, uma ideia de verdade.”<sup>89</sup>

O trabalho de Jeff Wall explora o conceito de verdade; esta funciona como uma máscara, uma vez que é o primeiro encontro do observador ao contemplar as suas imagens fotográficas, apenas posteriormente, ao ter a capacidade de ver para além da máscara, consegue, então, ter a percepção da “verdadeira verdade”, impressa nas fotografias de Wall. É pertinente afirmar que a verdade, de facto, existe, ainda que seja “fabricada”, apresentando-se como máscara perante uma realidade que “não existe”.

---

<sup>89</sup> Cabral, L. (2013). *Fotografia e pintura: A encenação do personagem*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras. p. 44.

Ao encenar as suas imagens, o fotógrafo apropria-se da realidade com que se deparou ao assistir ao acontecimento, ou aos múltiplos acontecimentos, que desencadearam e originaram aquela re-criação, originando, assim, uma verdade dentro da imagem.

Este tipo de fotografias, a que Wall se refere como possuindo um cunho neo-realista, não sendo documentais, pretendem assemelhar-se a situações quotidianas, através da sua cuidadosa reconfiguração e planeamento:

Eu uso o termo neo-realista no mesmo sentido em que os cineastas italianos dos anos 1940 e posteriormente o usaram. Refere-se ao uso de artistas não profissionais em papéis muito próximos das suas próprias vidas, ao fotografar eventos como se estivessem a fazer reportagens e reconhecendo boas temáticas dentro do quotidiano.<sup>90</sup>

Através do uso de uma aparente linguagem de anti-teatralidade, Jeff Wall consegue captar o que parecem ser momentos de espontaneidade, sem preparação prévia, utilizando, assim, o carácter da personagem e, consequentemente, a sua espontaneidade como máscara da verdade, onde o carácter da *persona* aparece com uma naturalidade quotidiana; através desta semelhança com um qualquer *snapshot*, o fotógrafo consegue originar uma espécie de máscara que, inevitavelmente, se assemelhara a uma qualquer realidade do dia-a-dia:

As figuras nas obras de Wall são na sua maioria modelos ou actores que ele praticamente ou raramente conhece. Ele valoriza o distanciamento dos seus modelos, escolhidos principalmente pela sua aparência, conferindo-lhes uma certa liberdade nas expressões físicas e nas poses que adoptam nas fotos. De maneira alguma pretende exercer controlo sobre eles e, portanto, evita uma proximidade excessiva. Mesmo que ele inclua membros da sua própria família ou conhecidos, como, por exemplo, os seus

---

<sup>90</sup> I use the term neo-realist in the sense the Italians filmmakers of the 1940s and after used it. It refers to using non-professional performers in roles very close to their own lives, photographing events as if you were doing reportage, and recognizing good subjects in the everyday. - Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press. p. 63.

filhos, isso nunca acontece com a ideia de influenciar os modelos de forma particular nas suas performances na imagem.<sup>91</sup>

As referências visuais que Wall utiliza, de forma a construir uma aproximação ao *snapshot* nas suas imagens, é um aspecto fundamental para realçar esta verdade que mascara as suas fotografias. Apenas este tipo de aproximação permite ao observador experienciar as imagens sem ter em conta a produção que as acompanha; na verdade, uma imagem que se afaste da posição do *snapshot* irá inevitavelmente perder a capacidade de utilizar a verdade enquanto máscara.

Utilizemos a imagem *Dead Troops Talk*, já referida, como exemplo — nesta imagem podemos observar um cenário de guerra onde há vários soldados já sem vida, como indicado no título que dá nome à imagem; no entanto, é possível reparar que esses mesmo soldados comunicam entre si, como se estivessem vivos, ao mesmo tempo que cada um deles, individualmente ou em grupo, está ocupado a realizar uma tarefa. Sendo assim, é claro para o observador que esta imagem não traduz uma situação real, sendo mesmo bastante afastada do conceito de verdade a que estamos sujeitos. Em *Dead Troops Talk*, a máscara de verdade não existe, caiu, antes mesmo da imagem começar a ser dissecada, sendo perceptível a encenação e a produção necessárias à realização desta fotografia.

No mundo da fotografia, um dos maiores debates acerca da noção de verdade prende-se com o conceito de encenação, uma vez que, para além da encenação tradicional, onde os intervenientes representam algo ou alguém, de forma propositada, existe um outro tipo de encenação, que vai muito para além da performance, e que podemos denominar de “encenação involuntária”.

---

<sup>91</sup> “The figures in Wall’s works are mostly models or actors whom he scarcely or rarely knows. He values detachment from his models, whom he mostly chooses for their appearance, leaving them a certain freedom in physical expressions and the poses they adopt in the photos. In no manner does he wish to exercise control over them, and thus eschews excessive proximity. Even if he includes members of his family or acquaintances, for example his children, this never happened with the idea of influencing the models in a particular way in their performances in the picture.” - Lauter, R. (Ed.) (2001). *Jeff Wall, Figures & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 26.



Este tipo de encenação acontece sempre que alguém se depara com um dispositivo fotográfico, tendo, assim, a noção de que está a ser fotografado.

Porém, a existência desse facto não significa que a imagem seja desprovida de verdade, de outro modo, esse acto involuntário serve muitas das vezes como forma de representar uma emoção, que ocorre naquele espaço temporal, partindo de acontecimentos reais, para que seja possível existir um registo fotográfico, assente na narrativa em questão.

A ténue fronteira existente entre a encenação involuntária, assente na cristalização de um acontecimento, e a encenação performativa, assente na representação de um acontecimento, é a querela que Jeff Wall explora também na sua obra.

Através do entendimento da “encenação involuntária”, como variável recorrente na fotografia, o fotógrafo trabalha o aspecto da verdade como se de uma máscara se tratasse; ao recorrer a este tipo de encenação — que embora seja marcadamente performativa, pretende assemelhar-se à “naturalidade”, ao quotidiano — o observador assiste a uma falsa espontaneidade, não pondo em causa a veracidade do acontecimento representado.

Ainda assim, e como todas as máscaras, esta mostra-se no primeiro contacto com o observador, sendo que, ao ter a capacidade de ver para além dela, é possível encontrarmo-nos com a verdadeira imagem; é, aliás, essa a intenção de Wall, como sublinha Michael Fried:

Parte de sua conquista é permitir que o espectador entenda que a cena não é autêntica no sentido tradicional da fotografia de rua e, ao mesmo tempo, aceitá-la como fundamentalmente verdadeira, não obstante, uma dupla consciência indisponível no documentário.<sup>92</sup>

O trabalho de Jeff Wall não depende do poder da imagem, mas, sim, da relação da imagem com as questões da memória e da realidade. Nas suas próprias palavras, “a reconstrução poética do mundo” está na base da sua

---

<sup>92</sup> Part of his achievement is to allow the viewer to understand that the scene is not authentic in the traditional sense of street photography yet at the same time to accept it as fundamentally truthful nevertheless, a double consciousness unavailable to straight documentary - Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press. p. 237.

relação com a verdade dentro do seu universo artístico; neste sentido, o próprio fotógrafo afirma:

A maioria das pessoas pensa que as fotografias são simples porque são acompanhadas de muita descrição verbal, retirando a descrição verbal, entram na imagem pura, nessa altura têm de se relacionar com ela como fosse um poema.<sup>93</sup>

É então através do médio fotográfico que Jeff Wall tem a capacidade de dar a conhecer, através da encenação das diversas personagens, esta dupla consciência “embutida” nas suas imagens, explorando, assim, a verdade, bem como os seus limites. A fotografia enquanto meio artístico, e mecânico, explora estas variáveis de forma bastante pertinente e subtil, tendo a capacidade excepcional de recriar a realidade e, conseqüentemente, determinar a representação:

Durante muito tempo foi necessário contestar a estética clássica da fotografia como absolutamente enraizada na ideia de facto e na afirmação factual feita pela fotografia dentro e fora da arte. Aceito essa afirmação, mas não acho que ela possa ser a base da estética da fotografia, da fotografia como arte. A maneira como pensei que poderia resolver esse problema era fazer fotografias que colocassem a reivindicação de facto em suspensão, enquanto ainda criava um envolvimento com a factualidade para o espectador. Tentei fazer isso em parte enfatizando as relações que a fotografia tem com outras artes plásticas, principalmente a pintura e o cinema, nas quais a afirmação factual sempre foi praticada de maneira subtil, instruída e sofisticada. Isso foi o que eu pensei ser uma mimesis das outras artes, algo que só poderia ser feito exclusivamente através da fotografia.<sup>94</sup>

Através da sua metodologia de criação, que começa logo no momento em que observa determinadas situações do dia-a-dia, registando-as somente

---

<sup>93</sup> “Most people think that photographs are simple because they are accompanied by a lot of description, verbal, take away the verbal description, you get in the pure picture, then you have to relate to it as a poem - Christoph Wagner, M. (Producer). (2015). *Jeff Wall: Pictures Like Poems* [Film]. Louisiana: Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art.

<sup>94</sup> “For a long time it was necessary to contest the classical aesthetic of photography as too absolutely rooted in the idea of fact, and the factual claim made by photography both within and outside of art. I accept that claim, but I don't think that it itself can be the foundation for an aesthetic of photography, of photography as art. The way I thought could I could work through that problem was to make photographs that put the factual claim in suspension, while still creating an involvement with factuality for the viewer. I tried to do this in part through emphasizing the relations photography has with other picture-making arts, mainly painting and the cinema, in which the factual claim has always been played with in a subtle, learned and sophisticated way. This was what I thought of as a mimesis of the other arts, something that could uniquely be done as photography.” Wall, J. (1999). Three Thoughts on Photography. apud Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel. p. 441.

na sua memória, cria uma estrutura temporal — realidade; representação; verdade — e é através desta estrutura que pode mapear-se a possível inteligibilidade da sua obra.

### 4.3 A Fotografia e o Grotesco

Ao analisar a obra do fotógrafo Jeff Wall, é possível observar a relação das suas imagem com o conceito de grotesco.

Este conceito surge como uma constante no seu trabalho, podendo mesmo afirmar-se que se constitui como um tronco comum, e constante, em toda a sua obra, à qual se adicionam outros conceitos, alguns deles discutidos e apresentados ao longo desta dissertação.

De modo a analisar este conceito é, em primeiro lugar, pertinente dar a conhecer as origens e as várias matrizes que o constituem, de forma a que, posteriormente, seja possível relacioná-lo com o seu trabalho.

Dentro do campo do grotesco, existem várias teorias; Wolfgang Kayser defende a tese do grotesco romântico, V. Meyerhold teorizou a vertente do grotesco cómico-sério, e Mikhail Bakhtin criou a concepção de realismo grotesco; será sobre esta última que este capítulo se irá debruçar.

A noção de realismo grotesco bakhtiana manifesta-se através de uma concepção estética baseada num princípio material e corpóreo, identificável nas diversas formas tradicionais da dita comédia popular, caracterizando, assim, um extenso leque de manifestações culturais, da Idade Média ao Renascimento; segundo Bakhtin, nesse período é possível observar os fenómenos, quer sejam reais ou imaginários, retratados de forma bastante verosímil e atenta aos pormenores, pondo, assim, a noção de realidade a conviver com uma certa noção de macabro.

É através da obra de François Rabelais, particularmente *Gargantua e Pantagruel*, que o autor russo vai dissecando e justificando a sua teoria, contrapondo-a com uma realidade popular, em relação ao homem e à sua ligação ao mundo.

A relação do corpo com o ambiente que o rodeia é o mote para a teorização acerca deste realismo grotesco, sendo as barreiras corporais

constantemente quebradas, de maneira a que a realidade se assuma de forma incompleta, permitindo, então, ao corpo abrir-se para o que lhe é exterior.

O acto comum de comer e beber são, para Bakhtin, as derradeiras manifestações do corpo grotesco, é através de tais manifestações que a noção de corpo aberto, inacabado, e em ligação com o mundo, se torna clara — o corpo devora o mundo, despedaça-o, cresce através dele e fá-lo entrar dentro de si, de forma a assegurar a sua continuidade. Também o parto assegura esta continuidade, e aparece quase como um fechar de ciclo face à corporal relação humana com o mundo; por outro lado, os actos em que o corpo se abre de modo a expelir algo, como o acto de defecar, fazem também parte desta dimensão grotesca, uma vez que liga o humano à terra, e ao seu “baixo material e corporal”<sup>95</sup>:

Em oposição ao cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia os seus próprios limites. Coloca-se a ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele, ou dele sai, ou ele mesmo sai para o mundo através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em actos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela a sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa os seus próprios limites. É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia de evolução da espécie ou, mais exactamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro.<sup>96</sup>

Bakhtin utiliza as festividades carnavalescas, e da cultura popular, de modo a caracterizar esta noção de grotesco, em oposição às denominadas festas oficiais (de cariz religioso), opondo, deste modo, as noções de corpo social e corpo clássico:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o fundo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas

---

<sup>95</sup> Para Bakhtin, o vocabulário é o meio pelo qual ocorre o “rebaixamento” material-corporal de todas as coisas, num ciclo de renovação contínua. O “baixo” é essencial ao realismo grotesco como manifestação de rebaixamento das coisas elevadas, remetendo-as, assim, ao universo corporal e material. Contudo, esta noção de rebaixamento não tem qualquer relação com a noção de rebaixamento contemporâneo que possui a função de denegrir algo.

<sup>96</sup> Bakhtin, M. (1999). *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília. p. 23.

as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações...<sup>97</sup>

Torna-se, então, compreensível que a convivência do mundo real com o mundo imaginário, no mesmo espaço físico e temporal, constitui a base da noção teorizada por Bakhtin.

Pode-se afirmar que, no realismo grotesco, o corpo assume-se como o centro do universo, fonte de revitalização, e ponte que permite o contacto com o mundo exterior, que se encontra em constante transformação.

É desta forma que retomo o trabalho de Jeff Wall, relacionando a proposta de Bakhtin com a sua obra fotográfica, justificando, através da análise de algumas das suas imagens, os pontos em comum que as suas fotografias têm com a noção de grotesco.

Ao observar a sua imagem *Dead Troops Talk*, torna-se perceptível a sua relação estética com o conceito de grotesco. Na imagem encontramos um grupo de soldados soviéticos que momentos antes sofreram uma emboscada em solo afegão e, como o título sugere, estão aparentemente mortos, apesar de existir um role de acções levadas a cabo pelos mesmos. Cada um dos soldados experiencia a sua morte de forma diferente, reflectindo-se nas acções que executam, quer individualmente ou em grupo, encontrando-se as personagens num certo estado de absorção.

Todo o cenário é constituído por terra e pedra, simulando o terreno de guerra afegão, e os soldados apresentam feridas abertas, sangue a escorrer, vísceras fora do corpo e, como que de forma jocosa, pálidas expressões, que contrastam com expressões quase que de um humor negro.

Na parte central da imagem, encontra-se um grupo de três soldados que, entre si, criam uma relação macabra; vemos um soldado segurando o que aparenta ser um pedaço de tecido visceral em frente a um outro soldado que encara o objecto como se de algo apetecível ou comestível se tratasse, ao

---

<sup>97</sup> Bakhtin, M. (1999). *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília. p. 8.

mesmo tempo que um outro soldado se senta em cima dele em posição dominante. Desviando a nossa atenção um pouco mais para o lado direito da imagem, percebemos a existência de um outro soldado que contempla a acção levada a cabo pelos outros três homens, esquecendo-se, porém, do facto de ter perdido uma perna devido ao ataque.

A contemplação surge novamente através de um outro soldado, que tem um gorro na cabeça, e que observa, de forma quase poética, a reacção de outro homem, que se encontra com o crânio desfeito, e a quem falta uma mão.

Através desta encenação, é possível constatar a ponte bem sedimentada entre a imagem de Wall e o realismo grotesco teorizado por Bakhtin, no qual o corpo humano se liga à terra.

Os soldados feridos e esventrados, juntamente com o sangue que escorre pelo solo, de forma orgânica, encaixam de forma quase perfeita no conceito do teórico russo; a sua atitude, e reacções, assemelham-se a uma festa carnavalesca, onde a regra quotidiana, através da “libertação da verdade dominante” é posta de lado, dando lugar ao “corpo grotesco”, que ultrapassa os seus próprios limites, e se abre ao mundo exterior.

A inclusão de um soldado afegão, vivo, na parte esquerda da imagem, remete-nos novamente para o mundo clássico, pois é a partir dele que o observador se conecta novamente à “verdade dominante”, entendendo a convivência dos dois mundos no mesmo lugar espacio-temporal. Deste modo, a fantasia e o mundo real convivem, ainda que contrastando dentro da mesma imagem:

Por isso não consigo fazer uma distinção nítida entre o prosaico e o espectral, entre o factual e o fantástico, e, conseqüentemente, entre o documentário e o imaginário.<sup>98</sup>

Uma outra imagem que estabelece uma ligação quase perfeita com a teoria bakhtiana é *Vampire's Picnic*. Nesta imagem observamos o que parece

---

<sup>98</sup> So I can't draw a sharp distinction between the prosaic and the spectral, between the factual and the fantastic, and by extension between the documentary and the imaginary. - Chevrier, J.F. A painter of modern life: An interview between Jeff Wall and Jean-François Chevrier. apud Lauter, R. (Ed.) (2001). *Jeff Wall, Figs & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 182.

ser um *picnic*, levado a cabo por um grupo de criaturas vampíricas, que se serviram de seres humanos para satisfazerem o seu desejo, num cenário florestal quase sem vida, sombrio e caótico.



Fig.16

Neste espaço, encontramos figuras humanas, sem vida, convivendo com figuras imaginárias; perto do centro da imagem, uma figura nua aparece deitada no chão, empunhando um objecto, e revelando uma pose quase heróica de satisfação, enquanto o sangue, de quem lhe serviu de alimento, lhe escorre pelo corpo. É de notar a presença inquestionável e propositada do órgão genital masculino, relacionando a satisfação do alimento, através de um ser humano, com uma satisfação sexual.

Duas das figuras parecem saltar da imagem, de forma quase instantânea, surgindo iluminadas de forma bastante mais forte do que todos os outros elementos da fotografia. Essas figuras representam ainda personagens femininas, de uma idade consideravelmente mais avançada do que as demais, assumindo um papel de poder através da pose que exibem; é de notar ainda a



confrontação de olhar com o espectador, levada a cabo pela personagem que usa óculos escuros.

Uma vez mais é perfeitamente notória a relação do conteúdo desta imagem com a noção de grotesco, já que no mesmo espaço se consegue perceber a existência de personagens fantasiosas e carnavalescas, que convivem com personagens ditas “normais”.

Aqui a noção de banquete que Bakhtin utiliza para, de certa forma, descrever e teorizar certos aspectos acerca do seu conceito de realismo grotesco, aparece de forma bastante eficiente e evidente. O facto desse banquete depender da alimentação, através de seres humanos, remete ainda mais para o ciclo renovável presente e fulcral na teorização bakhtiana.

Contudo, será necessário estabelecer um fio condutor que percorra a obra de Jeff Wall, de modo a ser perceptível essa presença constante do grotesco nas suas imagens.

Na Idade Moderna, o grotesco pauta-se pelos conceitos de ruína e fragmento, e a diversidade presente nas grandes cidades acentua o conceito; falamos aqui de uma diversidade no sentido social e consequentemente urbano. Victor Hugo, no seu ensaio *Do Grotesco e do Sublime*, desenvolve a sua teoria em relação ao grotesco na era moderna:

No pensamento dos Modernos, o grotesco tem um papel imenso. E está por toda a parte; de um lado cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe em redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas. É ele que semeia as mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, é ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego.<sup>99</sup>

Victor Hugo reconhece que o entusiasmo da literatura está no contraste entre o sublime e o grotesco, uma vez que a narrativa surge no trabalho de Wall como um elemento de extrema importância, sendo bastante evidente que esse entusiasmo apontado por Hugo se transpõe para o trabalho do fotógrafo.

---

<sup>99</sup> Hugo, V. (2004). *Do grotesco e do sublime*. São Paulo. p. 31.

Tomemos, como exemplo, o poeta Charles Baudelaire que, assim como Wall, deambulava pela sua cidade, a Paris moderna, onde o mendigo divide o mesmo espaço com a elite sofisticada: ao analisar tais situações, o poeta francês sente que, no que diz respeito à ordem social, algo exorbita o simples prazer *voyeurista* do *flâneur*, acentuando um certo sentimento de desarmonia e, conseqüentemente, uma suspensão da ordem real.

Para Baudelaire, as massas que se movimentam pela urbe provocam nela uma dualidade sensorial, estabelecida entre as categorias do belo e do feio, do encanto e da náusea, causando uma sensação monstruosa e disforme, que fará parte da sua poética enquanto conceito grotesco. É esse contraste, que representa na arte moderna a complexidade do mundo, que pode fazer a ponte entre Baudelaire e o trabalho de Jeff Wall.

Reparemos em *Mimic*, em que um simples gesto, provocado por uma intenção de causar dano, espelha um conflito social presente transversalmente no dia-a-dia de uma qualquer grande metrópole, repetindo-se em *Milk*, onde a fúria e a raiva estão representadas através de uma personagem anônima, isto é, não retratando ninguém concreto, tipifica um conjunto de comportamentos que caracterizam determinados caracteres. A presença de personagens inânimes, comumente representadas nas imagens de Wall, transmitem ainda um outro tipo de sensações grotescas, através da linguagem imagética, provocando uma espécie de sensação melancólica, triste e pessimista, muito ao estilo do grotesco presente no Romantismo:

Wall confronta-nos com várias personagens humanas nos seus mundos fotográficos de interiores e exteriores; eles vêm vestidos com uma variedade de roupas, têm os seus próprios penteados ou outro tipo de "atributos" pessoais. Wall fá-los apresentar ações diárias ou arquetípicas com gestos e poses encenadas. A esse respeito, as suas figuras são sempre reduzidas a expressar fórmulas faciais mínimas e gestos eloquentes, como as pessoas usam diariamente, especificamente quando não pensam que alguém as está a observar e estão a comportar-se de maneira espontânea. Graças ao exagero e à ênfase inata nas fotos, por vezes elas podem assumir traços grotescos, a composição

narrativa de Wall fornece um comentário intensivo sobre o comportamento e as expressões humanas.<sup>100</sup>

Percebe-se, assim, que o grotesco surge na obra do fotógrafo de várias maneiras, assumindo variadas formas, sendo mais perceptível ao aproximar-se do conceito de realismo grotesco de Bakhtin.

Desta forma, é possível afirmar que é o grotesco que dá consistência à obra de Wall, podemos desta forma compará-lo a uma coluna vertebral, que se estende e suporta todo um corpo, concedendo-lhe forma, e que todos os outros aspectos, já fundamentados ao longo desta dissertação, funcionam como membros, que apoiam e agem em função desta estrutura.

---

<sup>100</sup> Wall confronts us with various human characters in his photographic worlds of interiors and exteriors; they come clad in a variety of outfits, have their own hair styles or other personal “attributes”. Wall has them present everyday or archetypal actions with staged gestures and poses. In this regard, his figures are always reduced to expressing minimal facial formulae and eloquent gestures such as people use day-in day-out, specifically when do not think anyone is watching them and are behaving spontaneously. Thanks to the exaggeration and emphasis innate in the photos, and these can sometimes take on grotesque traits, Wall’s narrative composition provide an intensive comment on human behavior and expressions. - Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figs & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 27.

## 4.4 Memória como desejo (*wandering*) ou o Devir dos Espectros

A metodologia artística levada a cabo por Jeff Wall assume também a memória como conceito artístico central na sua obra fotográfica. Através de deambulações, em busca de algo, pela cidade de Vancouver, Wall é confrontado com variadas situações quotidianas as quais, por inúmeras razões, despertam o seu interesse, ficando retidas na sua memória:

Assim, a busca tende a tornar-se errante, uma espécie de *flânerie* que é propícia a refletir. Neste processo, o conceito torna-se mais sensual, relaciona-se com um estado de espírito real e, por fim, com um lugar real.<sup>101</sup>

O acto de fotografar tem início nessa mesma observação, apesar de não registar tais situações através de mecanismos fotográficos. Surge, então, ao contrário do que se observa na tradicional “fotografia de rua”, o que podemos denominar de “momento não decisivo”. É a partir desse momento que a criação da imagem tem início, quando a articulação entre os elementos da sua memória, a longo e a curto prazo, começam a dar a forma ao que virá a ser uma imagem:

Quando ele cria um trabalho, ele nunca começa com uma ideia ou conceito fixos, ao invés disso, intuitivamente confia em memórias fragmentadas e imagens de certos contextos espaciais, temporais, perceptuais e estéticos que foram registados na sua memória de longo e curto prazo.<sup>102</sup>

A memória, por si só, necessita, no entanto, de certas “alavancas”, de modo a ser activada; Aleida Assman afirma que “grande parte das nossas memórias espreitam dentro de nós, à espera de um gatilho exterior que as faça

---

<sup>101</sup> So searching tend to become wandering, a kind of *flânerie* which is conducive to musing. In this process the concept becomes more sensuous, gets related to a real mood, and finally to an actual place - Barents, E. (1987), “Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a conversation with Jeff Wall” apud *Jeff Wall: Transparencies*. Nova Iorque. p. 97.

<sup>102</sup> When he creates a work, he never starts with a fixed idea or concept, instead intuitively relying on fragmented memories and images from certain spatial, temporal, perceptual and aesthetic contexts that have registered in his long and short-term memory - Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figs & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p.14.

acordar”.<sup>103</sup> Se compararmos a sua afirmação com a declaração de Wall, acerca das suas próprias memórias, percebemos que a teoria de Assman se torna bastante pertinente:

Às vezes, um lugar fica fixo na minha memória — talvez por muitos anos — e uma imagem específica acaba por ser despertada por essa memória.<sup>104</sup>

A memória surge, então, como se de um desejo se tratasse, um desejo como alguma forma inconsciente, guardada na mente de Wall durante um tempo indeterminado, até que algo desperta esse desejo retido no passado, tornando-o vivo na consciência, conferindo-lhe a função, como refere o filósofo Agamben:

Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Porque, então, para nós são inconfessáveis precisamente os nossos desejos, porque nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera. Não podemos trazer à linguagem os nossos desejos porque os imaginamos. Na realidade a cripta contém apenas imagens.<sup>105</sup>

Acerca da questão da memória, colectiva e individual, Assman sugere que esta surge geralmente com detalhes e elementos soltos, sem um antes nem um depois, sendo, por isso, “fragmentadas, limitadas, e sem forma definida”.<sup>106</sup>

Um dos pontos mais interessantes, e que pode constituir uma ponte para o trabalho de Wall, foi a relação que Assman estabeleceu entre a memória e a narrativa, afirmando que as memórias recebem o seu sentido, de forma e estrutura, através da narração, garantindo assim a sua estabilidade:

---

<sup>103</sup> *Ibid.*.

<sup>104</sup> Sometimes a place has become fixed in my memory — maybe for many years — and a specific picture turns out to have been kindled by that memory - Barents, E. (1987), “Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a conversation with Jeff Wall” apud *Jeff Wall: Transparencies*. Nova Iorque. p. 97.

<sup>105</sup> Agamben, G. (2007). *Profanações*. São Paulo. p. 49.

<sup>106</sup> Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figs & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p.15.

Memórias conservadas em histórias e muitas vezes repetidas são as melhor preservadas.<sup>107</sup>

O trabalho de Jeff Wall depende inteiramente da narrativa visual, e mais uma vez percebemos que é ela que suporta o conteúdo imagético, dando estrutura às memórias, permitindo-lhes entrar na imagem e conviver com os outros elementos.

A sua estrutura narrativa está bastante próxima, em termos de criação, da narrativa utilizada para estabelecer mitos e lendas. Muitos dos elementos utilizados por Wall são generalizados, homogeneizados e fixos, através de algum tipo de simbologia, criando uma verdade perspectivada:

É uma construção feita de um complexo de coisas reais, as quais são ao mesmo tempo simbólicas.<sup>108</sup>

Ao forjar algum tipo de identidade, através da memória e da simbologia, as quais remetem para o excesso, o fotógrafo acrescenta aos seus universos pictóricos um sentido estético, que em muito se aproxima da narrativa mítica, uma vez que esta resulta de um culminar de memórias individuais, que se tornaram colectivas:

Nas narrativas míticas vemo-nos na pele, no drama, na vida de outro e assim nos consolamos enquanto forças vivas. [...] Os mitos são uma espécie de olhar cirúrgico sobre a vida e não se limitam a um tempo histórico, mas criam uma função estética, artística para o viver, que pode a qualquer tempo ser resgatada e/ou solicitada para consolar o ser humano.<sup>109</sup>

Ao deparar-se com as imagens de Wall, e consequentemente ao lidar com as memórias do fotógrafo, o observador é também levado a dirigir-se à sua própria memória, de modo a conectar-se com a imagem. As situações apresentadas por Wall, através das suas fotografias, ganham progressivamente uma dimensão de anonimato, em relação ao espaço físico, temporal, e ainda

---

<sup>107</sup> Memories conserved in stories and often repeated are the best preserved - *Ibid.*.

<sup>108</sup> It's a construction made out of a complex of real things, all of which are at the same time symbolic - Barents, E. (1987), "Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a conversation with Jeff Wall" apud *Jeff Wall: Transparencies*. Nova Iorque. p. 97.

<sup>109</sup> Schneider Hardt, L. (2 Jul. 2013) Rousseau e Nietzsche de como a ideia de natureza estabelece o devir. *Cadernos de ética e filosofia política*, 21, pp. 207-208.

relativamente aos próprios actores. É a partir desta sensação de anonimato que o observador, através das suas próprias memórias, estabelece uma relação com a situação representada, conectando a sua experiência com a experiência oferecida pela imagem:

Wall constrói num sentido de *déjà vu*, sugando, inevitavelmente, o espectador para um vórtice de memórias visuais individuais e colectivas, referenciando realidades existenciais e sócio-políticas.<sup>110</sup>

A formação deste vortex assenta no conceito de “duração”, um vez que nas imagens de Wall é comum coexistirem no mesmo espaço diferentes sequências temporais, e isto porque não é possível existir uma condição de continuidade temporal — “duração” — sem que exista também uma renovação de momentos passados, os quais posteriormente são, então, acrescentados ao tempo presente<sup>111</sup>:

Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas apenas momentaneidade.<sup>112</sup>

A partir deste entendimento acerca das memórias, percebemos que estas habitam o inconsciente humano, transferindo-se para o consciente através de situações que as activam.

As memórias assemelham-se, deste modo, a espectros, uma vez que não só aparecem quando algo no presente as torna conscientes, como, enquanto algo inconsciente, permanecem na mente, como se de um fantasma se tratasse, devido à sua condição de “invisibilidade”.

Estes espectros encontram-se em constante movimento, num fluxo permanente, sendo despertados e adormecidos pelas situações que ocorrem no tempo presente, dando-lhes um certo sentido formal, e funcional, actuando, assim, numa situação de constante “devir”.

---

<sup>110</sup> Wall builds in a sense of *déjà vu*, inevitably sucking the viewer into a vortex of individual and collective visual memories, referencing existential and socio-political realities. - Lauter, R. (2001). *Jeff Wall, Figs & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich. p. 19.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>112</sup> Without this survival of the past in the present there would be no duration but only momentariness - *Ibid.*.

Estes espectros estão também sujeitos a uma permanente transformação, uma vez que, confrontados com o presente, e activados, acrescentam a si mesmos mais uma camada, que os “prepara” para a próxima “activação”.

O observador ganha, desta forma, um papel de criador — criador porque é livre, livre porque é criador — a partir do momento que a imagem se revela perante ele, re-criando-se constantemente a ele próprio aquando da observação das fotografias de Wall, uma vez que a inconsciência das memórias resulta nessa criação:

Somos livres porque somos criadores, porque nossa natureza é essencialmente capaz de ir para além da totalidade do que nós somos e acrescentar a uma soma de nosso passado e de nosso presente o novo e o imprevisível. Nossa consciência é, assim, inconscientemente criadora.<sup>113</sup>

Poderá dizer-se ainda que é possível entender a imagem fotográfica de Jeff Wall como a matéria que estimula a criação, segundo Bergson, isto é, a matéria surge como um obstáculo na criação, uma vez que esta se esgota na forma que toma, surgindo assim como se de um movimento inverso ao conceito de devir se tratasse. Contudo, essa mesma matéria surge também como produto e estímulo da criação, que cria o novo a partir do preexistente.<sup>114</sup>

Mais uma vez, a condição da preexistência de algo — as memórias — é fundamental para o entendimento da obra de Wall aquando da sua metodologia, bem como para o entendimento da relação do observador com a imagem em si. Esta surge perante o observador como o estímulo que acciona as suas memórias, que o faz regressar ao passado, actualizar o presente e preparar o futuro.

A única forma de relacionar o absoluto com o trabalho de Wall é através da noção absoluta de devir, apenas o devir dos espectros se encontra num estado de imutabilidade, e a absoluta certeza reside neste constante fluxo.

A memória surge, assim, como desejo, um desejo de criar, renovar, e

---

<sup>113</sup> Dias, R.M. (15 Mai. 2012) A questão da criação em Nietzsche e em Bergson. *Cadernos Nietzsche*, 31. p. 167.

<sup>114</sup> *Ibid.*



acrescentar, estabelecendo, deste modo, uma ponte entre o fotógrafo e o observador da sua obra.

## Conclusão

Ao longo do tempo, e com o passar dos anos, a fotografia tem surgido como tema principal em vários debates acerca da representação na arte, e dos seus limites, deixando a esfera da pintura cada vez mais afastada desta temática.

No entanto, Jeff Wall, através da pintura e de algumas das suas técnicas, e recorrendo frequentemente à foto-montagem, de modo semelhante ao dos Cubistas, aquando da utilização de técnicas como a assemblage, mas, também, a outros domínios artísticos, como o cinema e a escultura, explora os limites representacionais, contribuindo para o debate actual acerca do tema da mimese em arte. É precisamente a partir do compromisso estabelecido pelo fotógrafo com a sua fotografia, enquanto “representação do evento”, como refere, que se levanta um grande número de questões acerca da sua metodologia, que se caracteriza pela encenação de espaços e actores, com a finalidade de representar uma situação que, através de várias memórias retidas, Jeff Wall pretende criar.

Ao mesmo tempo, a imagem fotográfica tem na “instantaneidade” uma das suas características mais relevantes, a qual interrompe a continuidade do espaço e do tempo, iniciando-se a sua estética fotográfica justamente a partir deste registo factual. Por outro lado, é bastante perceptível nas suas imagens uma certa tendência para a suspensão dessa “aparência factual”, funcionando esta “aparentemente” como um modo de captar a atenção do espectador, a partir de uma certa estranheza presente nas suas fotografias.

Ao estabelecer relações com outras formas de arte, em que a referida aparência realista está presente, o fotógrafo começa a entender a fotografia como um meio válido para a referida “representação do evento”, pois que o seu carácter fugaz apenas pode ser apresentado, no limite, pelo fotojornalismo.

É possível, ao longo do tempo, rastrear o desenvolvimento do trabalho de Jeff Wall: no início era comum observar a sua relação com a história da arte

e, particularmente, com algumas obras e artistas, como Manet e Delacroix, contudo, Wall tem vindo a intensificar as potencialidades descritivas e dramáticas da fotografia enquanto esfera artística autónoma.

Através desta procura surge, não obstante, um entendimento quanto à composição e ao estudo da construção da imagem, o que, inevitavelmente, não deixa de assumir uma influência pictórica, como no caso particular de *Destroyed Room*, em que avulta uma relação com *A Morte de Sardanápalo*, de Eugène Delacroix.

A encenação é, de facto, uma constante no seu trabalho, sendo a partir desta que se produz a inteligibilidade das suas fotografias, ao mesmo tempo que é reforçada pela utilização de recursos cinematográficos. Por outro lado, a encenação articula-se com uma outra concepção de memória, individual e colectiva, na qual o conceito de espectral se apresenta como um elemento decisivo na construção da narrativa visual, em que assentam as suas imagens, como refere Assman. Num primeiro momento, a memória surge, e fixa-se, na mente do fotógrafo, a partir de acontecimentos que capta na vivência quotidiana, e que servem de base à construção narrativa das suas imagens.

É também através de técnicas de assemblage, retomadas a partir do movimento cubista, que Wall constrói e organiza o espaço do que virá a ser a sua imagem. Este método tem influência directa na produção da imagem, assim como na organização do espaço e dos actores. Contudo, é na pós-produção que o fotógrafo cria a ideia do conjunto que irá formar o todo das suas imagens, recorrendo não só a técnicas digitais, como, também, a técnicas analógicas, através da exploração dos próprios limites dos materiais utilizados.

Será a partir desta exploração dos materiais que surge a caixa de luz na obra de Jeff Wall. A recorrente observação dos *billboards* publicitários retroiluminados, por parte do fotógrafo, aquando das suas deambulações pela metrópole, será responsável pela criação da metodologia expositiva de Wall, o que virá a ser uma das suas maiores características.

Neste contexto, a fotografia estabelece uma relação com a escultura, na medida em que a bidimensionalidade da imagem fotográfica dá lugar a uma tridimensionalidade, fazendo com que a imagem viva para lá do seu suporte e,

consequentemente, vá ao encontro do observador, através da eliminação do ilusionismo criado pela bidimensão.

A utilização de materiais industriais para a construção destas caixas de luz, que se assumem como o plinto das suas imagens, vêm a atribuir à obra de Wall aspectos, como o detalhe, a cor e a definição que, de outro modo, não seriam possíveis.

É pertinente realçar a importância que as grandes telas da pintura ocidental tiveram na criação desta metodologia expositiva, uma vez que Wall, através de visitas regulares a museus, encontrava nessas mesmas telas, de grandes mestres, uma luz que o influenciará decisivamente. Desta forma, podemos relacionar as caixas de luz não só com a escultura, mas também com a pintura, e a partir daí perceber como a retroiluminação quebra a planura da imagem fotográfica para ir de encontro à tridimensionalidade presente na escultura.

É de extrema importância realçar também a relação que o cinema estabelece com a obra de Wall, a partir das caixas de luz, como se de um ecrã se tratasse, concentrando, desta forma, particularidades que, de outro modo, não seriam possíveis; se o cinema, em termos de metodologia, é essencial para a construção da sua obra, será importante que a metodologia expositiva seja capaz de realçar essa ligação, permitindo que o movimento presente nas imagens de Wall consiga continuar a “viver” para lá do suporte, ganhando uma nova vida para lá do ecrã, a que o olhar e a compreensibilidade do espectador dá continuidade.

Por seu turno, a dimensão conceptual do grotesco, que caracteriza as suas imagens, e que confrontámos com as propostas de Bakhtin e Victor Hugo, relaciona-se com o “espectral”, como o próprio artista sublinha, isto é, o grotesco é um momento da convivência encenada de “fantasmas” com pessoas “reais”.

Outro conceito que é essencial para a compreensão da obra de Jeff Wall é o conceito de Verdade, teorizado por Nietzsche. Para o filósofo de *Acerca da Verdade e da Mentira em Sentido Extramoral*, o homem sofre, dada a sua insaciável necessidade de prazer, originada pela sua natureza dionisíaca; por

outro lado, sofre também porque, embora admitindo que, no limite, a verdade possa existir, o homem não tem acesso a ela, sendo que a insubstituível função da verdade como dispositivo social leva o ser humano a criá-la, ou inventá-la, concebendo-a como um jogo de máscaras, pois que aquela, da qual o homem cria distância, para se submeter à sua autoridade, não se vincula a qualquer axiologia apriorística. É esta noção dramatúrgica de verdade, sob a qual se gera o grotesco, assim como o ponto de vista autónomo (face ao fotógrafo) das personagens das suas fotografias, que poderá constituir o caminho para a fruição e a inteligibilidade da sua obra. Neste contexto, esta concepção de verdade será de extrema importância para entender a questão da encenação, e consequente teatralidade, ou anti-teatralidade, na sua obra, no sentido em que há sempre uma aparência de “real”, sob cuja capa se esconde o aparato plástico e conceptual do seu trabalho.

## Créditos

(por ordem de apresentação)

Jeff Wall: *Insomnia*, 1994 (fig.1)

Transparência em caixa de luz

Dim: 167 x 237 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*.

Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *An Octopus*, 1990 (fig.2a)

Transparência em caixa de luz

Dim: 182 x 229 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*.

Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *Some Beans*, 1990 (fig.2b)

Transparência em caixa de luz

Dim: 182 x 229 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*.

Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *Diagonal Composition*, 1992 (fig.3)

Transparência em caixa de luz

Dim: 40 x 46 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*.

Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *The Storyteller*, 1986 (fig.4)

Transparência em caixa de luz

Dim: 229 x 437 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*.

Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *Movie Audience*, 1979 (fig.5)

7 Transparências em caixas de luz

Dim: 101,5 x 101,5 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*.

Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993 (fig.6)

Transparência em caixa de luz

Dim: 229 x 377 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *Study for "A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)"*, 1993 (fig.7)

Transparência em caixa de luz

Dim: 77,3 x 121,5 cm

Manchester, E. (2003). 'Study for 'A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)''', Jeff Wall, 1993 | Tate. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t07235>

Jeff Wall: *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, 1992 (fig.8)

Transparência em caixa de luz

Dim: 229 x 417 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in laboratory in the Dept. of Anatomy at the university of British Columbia, Vancouver*, 1992 (fig.9)

Transparência em caixa de luz

Dim: 119 x 164 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *Young Workers*, 1978-83 (fig.10)

8 Transparências em caixas de luz

Dim: 101,6 x 101,6 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *Mimic*, 1982 (fig.11)

Transparência em caixa de luz

Dim: 198 x 228,5 cm

Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *Milk*, 1984 (fig.12)  
Transparência em caixa de luz  
Dim: 187 x 229 cm  
Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*.  
Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *Blind Window No.1*, 2000 (fig.13)  
Transparência em caixa de luz  
Dim: 199 x 133 cm  
Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*.  
Basel: Schaulager Steidl

Jeff Wall: *A Partial Account (of events taking place between the hours of 9:35 a.m. and 3:22 p.m., Tuesday, 21 January 1997)*, 1997 (fig.14)  
2 Transparências em caixas de luz  
Dim: 56 x 402,4 cm  
Helga de Alvear Collection, Madrid - consultado em: <http://fundacionhelgadealvear.es/catalogo/a-partial-account-of-events-taking-place-between-the-hours-of-9-35-a-m-and-3-22-p-m-tuesday-21-january-1997/>

Koen Wessing: *Nicarágua. O exército patrulhando as ruas*, 1979 (fig.15)  
Gelatina de prata em papel  
Barthes, R. (2006). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.

Jeff Wall: *The Vampire's Picnic*, 1991 (fig.16)  
Transparência em caixa de luz  
Dim: 229 x 335 cm  
Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*.  
Basel: Schaulager Steidl



## Bibliografia

### Livros:

- Agamben, Giorgio. (2007). *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial
- Aristóteles., Pereira, M., & Valente, A. (2007). *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Barthes, R. (2006). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bakhtin, M. (1999). *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora UnB
- Beckman, K. & Ma, J. (Eds.). (2008). *Still Moving: Between Cinema and Photography*. Durham, NC: Duke University Press
- Brougher, K. (1997). *Jeff Wall*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art
- Duve, T., Pelenc, A. & Groys, B. (Eds.). (1997). *Jeff Wall*. London: Phaidon Press.
- Fried, M. (2008). *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press New Haven and London.
- Galassi, P. (Pref.) (2007). *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*. New York: Museum of Modern Art.
- Hugo, V. (2004). *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva
- Johnson, G. (1998). *Sculpture and photography*. New York: Cambridge University Press.

- Lauter, R. (Ed.) (2001). *Jeff Wall, Figs & Places: Selected Works from 1978-2000*. Munich: Prestel.
- Nietzsche, F. (1873). *Obras Escolhidas: O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo. Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*. Marques, A. (intro). Lisboa: Relógio d'Água
- Newman, M. (2008). *Jeff Wall: Works and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Pavis, P. (2010). *A encenação contemporânea, Origens, Tendências, Perspectivas*. São Paulo: Perspectiva.
- Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: Perda e permanência*. São Paulo: Senac SP
- Vischer, T. & Naef, H. (Eds.). (2005). *Jeff Wall: Catalogue Raisonné 1978-2004*. Basel: Schaulager Steidl

## Ensaio:

- Bellour, R. Concerning "The Photographic". In Beckman, K. & Ma, J. (Eds.). (2008). *Still Moving: Between Cinema and Photography* (pp. 253-273). Durham: Duke University Press
- Judd, D. (1965). Specific Objects. In Seitz, W. (Intro), *Contemporary Sculpture: Arts Yearbook 8* (pp. 74-82). Nova York: The Arts Digest

- Stemmrich, G. "Between Exaltation and Musing Contemplation: Jeff Wall's Restitution of the Program of *peinture de la vie moderne*". In König, W. (Ed.). (2003). *Jeff Wall: Photographs*. Köln: Steidl
- Wall, J. (1992). *sem título*. Brussels: Musée Communal d'Ixelles: L'Ère binaire: nouvelles interactions.

## Revistas:

- Dias, R.M. (15 Mai. 2012) A questão da criação em Nietzsche e em Bergson. *Cadernos Nietzsche*, 31, 159-171
- Estep, J. (Sept. 2003) "Picture Making Meaning: An Interview with Jeff Wall," *Bridge Online*, Vol. 2, No. 1.
- Francblin, C., Georges, G., Gervis, D., Henric, J., de Kerraoul, J.P., Millet, C. & Salomon, M. (Dirs.). (Out. 2018). *Artpress*. 459, Paris
- Schneider Hardt, L. (2 Jul. 2013) Rousseau e Nietzsche de como a ideia de natureza estabelece o devir. *Cadernos de ética e filosofia política*, 21, 207-2018
- Ventapane, L. (2009). Jeff Wall e a imagem quase transparente da fotografia contemporânea. *Arte & Ensaios Nº18, Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais - EBA - UFRJ*

## Artigos de Internet:

- Ahmet, C. *To plinth, or not to plinth? A short survey of the plinth in art. Does the plinth make art?*. Consultado em Junho 3, 2018, em Cos Ahmet: [http://www.cos-ahmet.co.uk/section858750\\_304089.html](http://www.cos-ahmet.co.uk/section858750_304089.html)

- Manchester, E. (2003). 'Study for 'A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)', Jeff Wall, 1993 | Tate. Consultado em <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t07235>

### **Teses e Dissertações:**

- Cabral, L. (2013). *Fotografia e pintura: A encenação do personagem*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.
- Miranda, H. (2011). *Jeff Wall: Fotografias À Escala Humana*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.
- Sharla, S. (2005). *Cinematic Photography, Theatricality, Spectacle: The Art of Jeff Wall*. Simon Fraser University.

### **Vídeos:**

- Wagner, M. (2015). *Pictures Like Poems* [Video]. Louisiana Museum of Modern Art: Louisiana Channel.
- Rose, C. (2010). *Provas de Contacto: Jeff Wall [DVD]*. Midas Filmes